

AUG 26 1949

PD

PERIODICAL ROOM
GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.

Monatshefte

*A Journal Devoted to the
Study of German Language and Literature*



Goethe-Jahrgang

VOL. XLI

MAY, 1949

NO. 5

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

Monatshefte

Published at the University of Wisconsin under the auspices of the Department of German, Madison, Wis., issued monthly with the exception of the months of June, July, August and September. The first issue of each volume is the January number.

The annual subscription price is \$3.00, all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, books for review are to be addressed to the editor: R. O. Röseler, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin.

Advisory Committee for the GOETHE YEAR

(January through May, October through December, 1949)

Professor Arnold Bergstraesser, *University of Chicago*

Professor Ernst Feise, *Johns Hopkins University*

Professor Heinrich Henel, *University of Wisconsin*

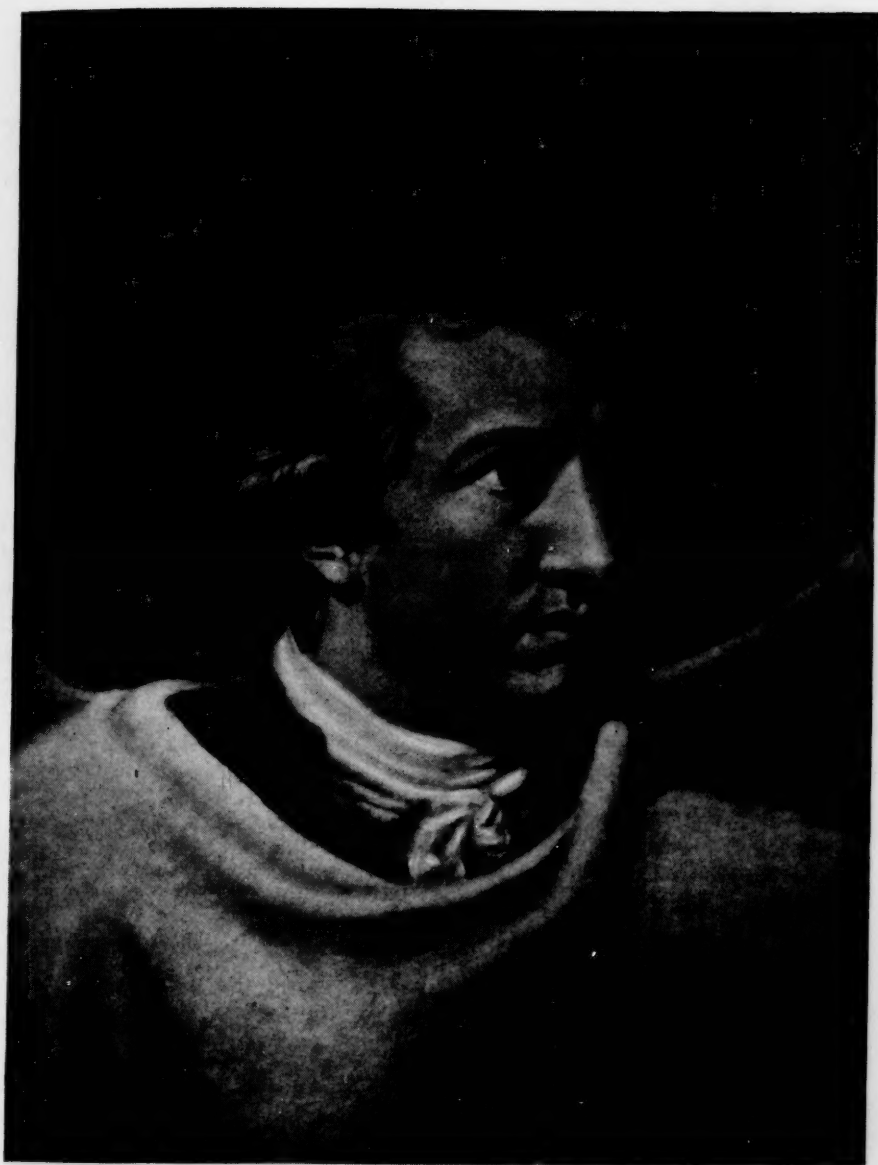
Professor Carl F. Schreiber, *Yale University*

Professor Walter Naumann, *University of Wisconsin*

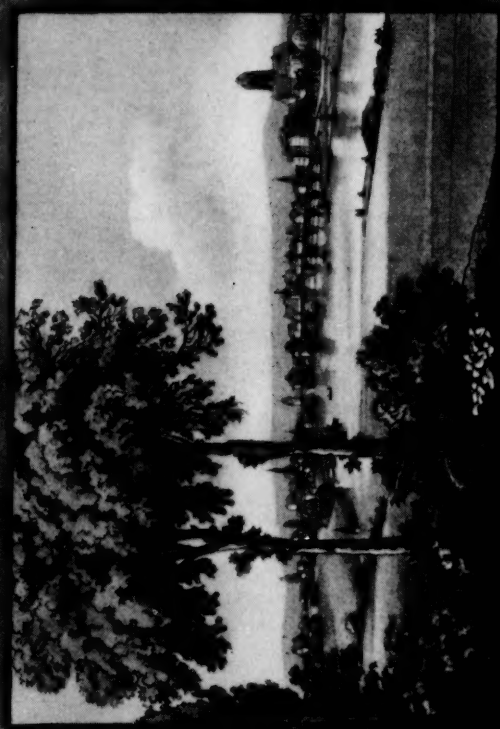
Manuscripts intended for publication during the *Goethe Year* may be sent to any member of the Advisory Committee.

FOR TABLE OF CONTENTS PLEASE TURN TO PAGE 260

Entered as second class matter April 5, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.



Goethebildnis von Fischbein 1787-88



Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XLI

May, 1949

Number 5

DER ACKERMANN AUS BÖHMEN UND DAS RENAISSANCE-PROBLEM

ARNO SCHIROKAUER
The Johns Hopkins University

*Ernst Feise, dem Freund
und Kollegen zum 8. Juni.*

Seit je hat man im *Ackermann* das früheste und zugleich bedeutendste Denkmal einer Renaissance gesehen, die Wiedergeburt des „Adam“, des Menschen, der sich aus alten Bindungen und Satzungen gelöst hat.¹ Burdach besonders hat den Streit zwischen Witwer und Tod als Dokument einer Zeitwende gefeiert: Voll Trotz und Gefühl des Eigenwertes zerrt der Mensch die dunkle Macht, die das Mittelalter beherrscht hat, den Tod, vor den Richterstuhl Gottes. Der schlichte Ackermann tritt nicht nur auf gegen den Herrn des Schattenreichs, er tritt neben ihn; Weltenkönig und Bauer stehen auf einer Ebene, der Mensch sieht nicht auf zur Todesmacht, der Tod nicht herab auf das Gewürm, das sich gegen ihn auflehnt; hier ist der Einzelne ein furchtloser Verfechter des Menschenrechts und Lebensrechts; hier spricht aus jedem Satz in Anklage und Drohung jene Welt, in der kein Gott noch Teufel, kein Transzendentes noch Magisches das Maß aller Dinge ist, sondern der Mensch. Sogar das Unding „Tod“ wird mit menschlichem Maß gemessen und nach menschlichem Maßstab verworfen. Das Zeitalter des *homo*, das humanistische Zeitalter ist angebrochen. Statt der Heiligen werden Seneca, Sokrates, Aristoteles angerufen; antike Denker werden als Autoritäten zitiert wie früher die Kirchenväter; das Wissen steht so hoch wie der Glaube, die Tugendkrone wird dem Kenntnisreichen gereicht, Unbildung ist die häßlichste aller Todsünden. Man handhabt die Rede wie einen Degen und tauscht blitzende Hiebe mit fein geschliffenen Worten. Die Szene ist weder Himmel noch Hölle, sondern ein Gerichtssaal; und vor den Richterstuhl des Höchsten treten als Kläger und Beklagter die Pro-

¹ Als beste Einführung in das hier behandelte Problem muß der Literaturbericht gelten, den E. A. Philipponson unter dem Titel *Der Ackermann aus Böhmen* in *MLQ* II, 1941, 263-278 veröffentlicht hat. Auf ihm fußt diese Arbeit; auf ihn sei ein für allemal verwiesen.

zeßparteien Mensch und Tod: die Frage von Sein oder Nichtsein ist eine Rechtsfrage geworden. Dabei flimmern die Argumente des Menschen von Weltenwonne. Die Erde ist kein Jammertal, die irdischen Freuden wiegen schwer, es ist eine Lust zu leben, Dasein ist der Güter Höchstes, *summum bonum*, ein wiedergewonnenes Paradies.

So offenkundig sich in dem berühmten böhmischen Gedicht von 1400 ein neues Lebensgefühl auszusprechen scheint, eine neue Verfassung des Menschen, eben seine Renaissance, so unleugbar sind andererseits die Verbindungen mit der Literatur des Mittelalters,² so daß man den *Ackermann* mit dem gleichen Recht dem Herbst des Mittelalters zurechnen kann wie einer aufdämmernden Neuzeit.

Das Streitgespräch z. B. ist keine neue Form. Der Streit zwischen *Phyllis und Flora*, ob Ritter oder Kleriker den besseren Liebhaber abgeben, geht zurück auf den Anfang des 12. Jahrhunderts, etwa in die Zeit von Abälards berühmter Sammlung dialektischer Widersprüche *Sic et Non*. Nicht erst seit dem anmutigen Antithesenspiel Gottfrieds von Straßburg — der sich vielmehr als Vollender darstellt —, sondern schon mindestens seit dem *Ludus de Antichristo* etwa 60 Jahre eher³ wird auch das deutsche Mittelalter nicht müde, die vielgestaltige Welt dadurch zu erfassen, daß es sie zwischen zwei Extreme ausspannt, und dadurch zu bezeichnen und zu umreißen, daß es ihre größte Spannweite und Klaffung benennt. Es ist eine flächige Welt, deren Umriß auf sozusagen euklidische Weise durch ihre polaren Punkte ermessen wird. Inferno ist nur ein äußerster Unhimmel, der Teufel der absolute Anti-Christ, Tugenden und Sünden stehen am Saume des Menschlichen und grenzen an die Zonen der Heiligen bzw. der Verdammten; die Erdenwelt ist der Schnittpunkt aller Extreme, ein *sic* und ein *non* im gleichen Atem.

Johannes Bühler nennt in seiner Kultur des Mittelalters (Leipzig 1931) dies das „Hauptproblem des Mittelalters, daß mit dem einen Atemzug die Welt verleugnet, mit dem zweiten brünstig begehrt wird.“ Aber das ist weniger das Problem des Mittelalters als eben seine Form. Die beiden Atemzüge, in zwei Sprechern verkörpert, treten als Streitgespräch das ganze Mittelalter hindurch in leibhaftige Erscheinung, tun es noch und wieder im *Ackermann*, der in seiner formalen Anlage ein ganz echtes Stück Mittelalter ist: dem Frauenlob antwortet die Frauenschelte, dem Lied an die Erde ihre Verdammung, dem Lebens-Ja ein Lebens-Nein, jedem *Sic* ein *Non* — dreihundert Jahre nach Abälard.

² Besonders kundig und sauber aufgedeckt in A. Hübners beiden entscheidenden Schriften: „Das Deutsche im AaB“ *SB. d. Preuß. Akademie d. Wiss.*, XVIII (1935); und „Deutsches Mittelalter und italien. Renaissance im AaB“ *Zs. f. Deutschkunde*, LI (1937), 225 ff.

³ Der Grund dafür, daß die dialektische Spannung nur in ganz wenigen Ausnahmen, zu denen vor allem das *Osterspiel von Muri* gehört, zu dramatischer Formulierung führt, liegt darin, daß die Spannung als statische empfunden wird, als ein Hin- und Her-Fließen zwischen unveränderlich stabilisierten Polen: von Entwicklung ist keine Rede. Somit ist die gegebene Form dieser statischen Dialektik nicht die Tragödie, sondern das Epos, und zwar das Reim-Epos, das Epos nämlich in Reimpaaren.

Zu allem Überfluß fand man noch eine lateinische Widmung Johanns von Tepla,⁴ in der er, der Direktor der Lateinschule in Saaz, die „Gründe“ seines dichterischen Unternehmens angibt: nicht daß ihn das Herz getrieben, Verzweiflung über den Verlust der Gattin ihm die Feder in die Hand gedrückt, sondern der Ehrgeiz, auf deutsch zu versuchen, was die lateinische Eloquenz so meisterhaft zu flechten verstehe. Die Aufgabe, die sich der Autor gestellt hat, besteht darin, das spröde Material einer unpolierten Volkssprache in die biegsame Glätte lateinischer Gerichtsrhetorik zu zwingen. Der *Ackermann* ist vor allem einmal eine rhetorische *Arbeit*, wobei das Wort den mittelalterlichen Sinn der *M ü h s a l* hat. Kein trotzig aufrührerisches Ich also, das ein Lebensrecht gegen Tod und Teufel verteidigt, keine Faust, die sich gegen die lebensfeindliche Macht selbstherrlich ballt, kein *J'accuse* eines beleidigten Menschen. Wo wir die Erschütterung einer fast modern gearteten Seele zu spüren glauben, versichert uns der Verfasser, es handle sich um nichts als gelehrte Übung, um — nach einem Worte Hübners — „rhetorisches Experiment“.

So war es also nichts mit diesem wiedergeborenen Adam, dem das Herzeleid die Zunge gelöst hat, nichts mit dem schlichten Pflüger und Bauersmann, der mit schwieliger Hand der Majestät des Todes Halt gebietet. Die Widmung des Dichters enthält kein Wort davon. „Ein Streitgespräch — so sagt sie — gegen das unvermeidliche (!) Schicksal des Todes, wobei alles Wesentliche der Wohlredenheit zur Darstellung gelangt: hier wird ein langer Stoff kurz behandelt, ein knapper verlängert, hier bilden Lob (*sic*) und Tadel (*non*) der Dinge, ja gelegentlich sogar eines und desselben Dinges, den Inhalt Satzglieder, Satzteile, Sätze und Perioden, treiben in neuartigen Fügungen ihr Spiel (!), der Scherz an gleicher Stelle mit dem zurückhaltenden Ernst; die Metapher wird zu Dienst verpflichtet “ Renaissance? Statt des Aufschreis einer leidenden Seele — eine Etude.

Aber gerade hier, wo wir uns am weitesten von jeder „Renaissance“ entfernt haben und das Ich so völlig hinter der *Arbeit* zurücktritt, ja als ein Ich überhaupt nicht in Betracht zu ziehen ist, gerade hier rühren wir aufs Intimste an die Grundlagen der deutschen Renaissance. Sie sieht nur anders aus, als Burdach dachte. Sie ist nämlich nicht — oder wenigstens zunächst nicht — Erlebnis, sondern Bildungserlebnis. Sie ist nicht empfunden und erfahren, sondern gelesen und gelernt. Der vorsichtige Satz Huizingas „Zuerst kam das Neue als Form, ehe es zu einem neuen Geiste geworden war,“ sagt genau das Gleiche, ist aber vielleicht bei aller Einschränkung doch schon zu viel. Denn seiner äußeren Form nach gehört der *Ackermann* weitgehend der mittelalterlichen Welt an. Und selbst die innere Gebärde des Prozeßklägers, seine Argumentation,

⁴ Wieder gedruckt und ins Deutsche übersetzt in *Frühzeit des Humanismus und der Renaissance in Deutschland*, Band I der Reihe „Humanismus und Renaissance“ in Reclams *Deutscher Literatur in Entwicklungsreihen* (Leipzig, 1938), 310 - 312.

sein Aufrufen antiker Zeugen für eine im Ganzen lebensfreundliche Gesinnung, der optimistische Glaube an die leid-überwindende Kraft der Wissenschaften, ist keineswegs Neu-Zeit. Es war ein Schüler des Thomas von Aquin, der mit seiner Aristoteles-Übersetzung von 1260 das Staatsdenken des Mittelalters entscheidend veränderte; und daß ein Mehr an Wissen aus einem guten Menschen einen besseren mache, so daß Wissenschaft unter die ethisch-moralischen Werte zählt, das liegt ja schon der Pflege der sieben freien Künste in mittelalterlichen Klosterschulen zugrunde, nicht erst der humanistischen Universität.

So ist es grade und stark die Lust an der Rhetoren-Prosa, der linguistische Ehrgeiz, der Stolz auf die Muttersprache, der Wagemut, sie an der Gedeihenheit des Heiligen Latein zu messen, was darauf hinweist, daß hier das Mittelalter bereits verlassen ist. Der strebsame Eifer, mit dem „das Rankenwerk der Wohlredenheit“ mit deutschen Wendungen dem lateinischen Ideal folgt, ist nicht mehr Mittelalter.

Das Alte ist noch Form, das Neue nur Form, die Abgrenzung beider unmöglich. Das Mittelalter muß ja nicht aufhören, damit die Neuzeit beginne; Renaissance-Ideen wurzeln im Hochmittelalter,⁵ mittelalterliche Lebensgebärden blühen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts nach. Der Notar und Rektor Johan von Tepla steht 1400 auf der gleichen Stufe – nämlich der akademischen – wie 1500 der Baseler Jurist Sebastian Brant oder der Rektor der Straßburger Lateinschule Jakob Sturm oder der Professor in Ingolstadt Konrad Celtis. Literatur ist um 1400 und um 1500 und noch bis spät ins 17. Jahrhundert hinein ein Universitätsfach, lehr- und lernbare Kunst-Übung. Dichtungen sind gelehrte Arbeiten, angewandte Wissenschaft von der Grammatik, Poetik, Rhetorik. Dichter sind bis ins 17. Jahrhundert hinein *Magister*-Meister (was natürlich nicht kategorisch ausschließt, daß sie in seltenen Sonderfällen große Künstler in modernem Wortsinne sind).

Petrarca und Rienzo etablieren um 1350 in Prag eine neue poetische „Schule“, die der alten Poetik neue Elemente hinzufügt: Felsenschluchten, Wald, Wüste und Strom werden der Provinz des Poetischen einverleibt, nicht etwa als wilde Elementar-Mächte, sondern zivilisiert und bezwungen und handlich verpackt in Gleichnis, Synonymik und Hen-dyoin. Alles Natürliche – auch der „unvermeidliche“ Tod – fällt in den Bereich des Poetischen, wenn man es nur auf die Weise der Antike behandelt als rhetorische Aufgabe unter Anwendung bewährter rhetorischer Mittel.

So dichtet man an der Universität Prag nach dem Vorbild Petrarcas, der als einer der ersten eine neue Skala poetischer Werte aufstellt, die humanistische. Die Tatsache fester Werte sollte genügen, ein Wort wie das vom „Renaissance-Chaos“ zu verhüten. Umsturz der Wertungen

⁵ Wer kann die agonale Idee, wie sie im Turnier und Streitgespräch gebildet ist, von der agonalen Idee in der Renaissance, für die Burckhardt so farbige Beispiele gibt, sondern?

ist wohl Revolution, aber die Tatsache neuer Satzungen erlaubt nicht die leichtfertige Gleichsetzung von Revolution und Chaos. Gewiß sind die neuen Wertungen humanistische, und sicherlich sind Humanismus und Renaissance keine identischen Begriffe. Sie stehen aber in Beziehung zu einander, und nicht nur in der des Teils zum Ganzen, so daß Humanismus ein Teil der Renaissance ist, sondern auch in dem chronologischen Verhältnis, daß die Renaissance zuerst als Bildungsbewegung und Gelehrtenangelegenheit auftritt, bevor sie sich über alle Lebensgebiete ausbreitet. Die Rolle der Universitäten im 15. und 16. Jahrhundert kann nicht wichtig genug genommen werden. In der Geistesgeschichte treten sie an die Stelle der Höfe des Hochmittelalters (wobei oft genug, wie im Falle von Prag oder Paris, zwischen Hof und Universität nicht geschieden werden kann). Es ist ein später Nachklang solcher Verhältnisse, wenn sich Humanismus zu Renaissance nicht viel anders verhält wie Jenaer, Heidelberger, Berliner — d.h. Universitäts-Romantik zur sogenannten Romantik. Geistige Bewegungen entstehen eben in den geistigen Zentren.

Auf unser Problem bezogen bedeutet das: Humanismus ist die Frühstufe der Renaissance. Ihr Ursprung ist Lese und Lehre, das Studium der Alten. Der Einwand, daß in Deutschland nur Bücher-Renaissance gewesen sei, was anderswo alle Lebenskomplexe unmittelbar durchdrungen habe, ist — für die Literatur besonders — zurückzuweisen. Einmal haben wir das Wort Luthers, daß ohne sein Dazwischentreten die Welt „epikurisch“ geworden wäre, dem schrankenlosen „Genusse des Diesseits“ hingegeben, den Gefahren einer „Säkularisierung“ der Religion ausgesetzt. Und was die Literatur angeht, so ist sie in den Händen der „Gebildeten“ und beruht auf Bildung. Die Bildung der Zeit aber war überall die humanistische. Als Literatur hat also die Renaissance keine andere Möglichkeit ihrer Manifestation als eine humanistische.

So erweist grade die Widmung des Ackermann-Dichters die renaissancehaften Tendenzen des Werks von 1400, wenn auch in einem sehr anderen Sinn als dem von Burdach propagierten.



KUNST UND NATUR IN WERTHERS SCHWEIZERREISE

WERNER VORDTRIEDE
University of Wisconsin

Professor Ernst Feise
in Verehrung gewidmet.

Die kleine, 1796 für die *Horen* geschriebene Erzählung *Briefe aus der Schweiz* (mit dem Zusatz *Erste Abteilung* in der Gesamtausgabe von 1808 den wirklichen Briefen aus der Schweiz vorangesetzt) gilt als journalistisches Verlegenheitsprodukt, das in mosaikartiger Mischung alte echte Werthertöne von 1775 mit neuen teilweise entgegengesetzten Anschauungen von 1796 willkürlich mischt. In einer Vorbemerkung gibt Goethe sie für Briefe Werthers aus, die dieser auf einer Schweizerreise, bevor er Lotten traf, geschrieben habe.

Die Briefierzählung hat nur wenige Erklärer gefunden. Franz L. Müller hat die Verschiedenheit der Stile und die innren Unstimmigkeiten dargestellt und zieht daraus den Schluß, daß alte Papiere neu überarbeitet worden seien.¹ Daß der Wertherton hier nicht für bare Münze genommen werden darf und daß der Werther dieser Briefe von Goethe durchweg ironisiert wird, findet bei Müller keine Beachtung. Max Herrmann sieht keinen rechten Grund für die Fiktion, daß Werther diese Briefe geschrieben haben solle und verweist daher auf ein mutmaßliches Vorbild: Schweizerbriefe im Wertherton.² Aber warum soll man Goethes eigne Worte in *Dichtung und Wahrheit* in Zweifel ziehen? Er sagt dort, er habe „das Herankommen Werthers bis zur Epoche, wo seine Leiden geschildert sind“ darin beschreiben wollen, aber das Stück sei nicht fortgesetzt worden.³ Demnach haben wir in diesen Briefen eine grundsätzliche Äußerung über Werthers Wesen zu erblicken, und zwar, aus der Rückschau von 1796 heraus, über Werther als den Vertreter der Empfindsamkeit. Oskar Walzel hat darauf hingewiesen, daß Goethes Falconetaufsatz derselben Zeit angehört und ähnliche Kunstanschauungen vertritt.⁴ In diesem Aufsatz unterscheidet Goethe den Künstler vom Liebhaber (Dilettanten) dadurch, daß der Künstler die „Zusammenstimmung“ (Harmonie) in der Natur, der Liebhaber aber nur im Material, dem Marmor, findet, weil er die Natur nicht zu sehen versteht. In diesem späten Werther der Schweizerbriefe wird nicht der Dilettant schlechthin, sondern der empfindsame Mensch dargestellt. Die letzte Äußerung, von Paul Stöcklin,⁵ lenkt den Blick wieder auf Goethes eigne, einzig maßgebliche Worte, wenn er sagt, daß hier „im Kleide empfindsamer Reise-

¹ Franz L. Müller, „Quellen und Redaktion von *Werthers Reise*,“ *Euphorion*, 8. Ergänzungsheft (1902), 103.

² Einleitung, *Jubiläumsausgabe*, XVI, LVII.

³ *Dichtung und Wahrheit*, IV, 19. *Gedenkausgabe*, 816.

⁴ Im *Anzeiger für deutsches Altertum*, XXIII (1897), 93. F. L. Müller führt diesen mir unzugänglichen Aufsatz an, der in Walzels Bücher nicht eingegangen ist und auch in der Bibliographie der Walzel-Festschrift fehlt.

⁵ *Gedenkausgabe*, IX, 729.

briefe . . . eine gar nicht empfindsame Anatomie der Wertherschen Seele . . . und damit des eigenen früheren Zustandes“ durchgeführt werde. Aber man könnte hinzusetzen, daß es sich weniger um *Werther* als um Werther handle, weniger um den empfindenden Jüngling als um das empfindsame Abziehbild.

Diese lose miteinander verknüpften Episoden, die die eigentliche Geschichte einleiten, scheinen wirklich eine immer deutlicher zutagetretende Definition der Empfindsamkeit zu sein und damit dem Mittelpunkt von Goethes Ästhetik anzugehören.

Gleich im ersten Absatz wird die Grundsituation klar ausgesprochen. Werther „las so viele Beschreibungen dieser Gegenstände,“ ehe er sie sah. Aber sie gaben ihm nie einen Begriff, seine Einbildungskraft versagte. Er hatte also in den Beschreibungen der Natur die Natur selbst gesucht, und aus dieser Verirrung heraus konnte er nichts erkennen. Auch ist bezeichnend, daß er zur Natur erst durch den Umweg der Beschreibung gelangt. Nun aber, in der großen schweizer Natur selber, ist er zwar von dem „Wunder“ umgeben, aber „ich denke nichts, ich empfinde nichts und möchte so gern etwas dabei denken und empfinden.“⁶ Er hat also die Unschuld verloren, sucht im Grunde in der Natur die Beschreibung wieder und wird wieder erlebnisunfähig. Was tut er also? „Da setz ich mich hin und schreibe und beschreibe.“ Nur selbst wieder beschreibend kann er die Natur, auf seine Art, erkennen. Die Lage dessen, der so gerne etwas empfinden möchte, es aber nicht kann und nun diesen Mangel durch Beschreibung ausgleichen möchte, weist schon in die Richtung der „forcierten Talente“. Der empfindsame Werther, der nur sich selber in diesen Naturbriefen darstellt, wird also dauernd zwischen Kunst und Natur, zwischen Subjekt und Wirklichkeit hinundhergerissen, sieht in einem immer das andre und daher am Ende überhaupt nichts. Empfindsamkeit als die Verwischung der Grenzlinien zwischen Natur und Kunst.

Jede der nun folgenden Betrachtungen und Episoden zeigt dieselbe Verwirrung von immer anderer Seite. Er schwärmt, nach echten Sturm und Drang-Grundsätzen, von der alten Freiheit, der Freiheit der Natur, und bemäkelt die Schweizer, weil sie sich in Städten einzwängen, die diese natürliche Freiheit vernichten. Auch der Freiheitsbegriff ist ihm demnach durch seine Empfindsamkeit verwirrt, während Goethe selbst

⁶ Zu dieser Stelle führt Müller den echten Brief aus Altdorf, vom 19. Juni 1775 an, um zu beweisen, daß hier ganz ähnliche Töne aufklingen und daher echtes Material aus der Wertherzeit verwandt worden sei: „Ich kann,“ schreibt Goethe, „nichts beschreiben, nichts erzählen. Vielleicht erzähl ich mehr, wenn mirs abwesend ist, wie mirs wohl eh mit lieben Sachen gegangen ist.“ Aber keine andre Stelle könnte eben den Unterschied zwischen diesem Werther und Goethe besser bezeichnen: Goethe kann aus einem Übermaß von Erleben nichts erzählen, er ist noch zu voll von den Eindrücken, während Werther überhaupt nichts erlebt. Auch die übrigen Stellen, aus Tagebüchern, die Müller in gleichem Bestreben anführt, erhellen nur den Betonungswechsel, den Gegensatz zwischen echt und falsch.

erkannt hat, daß erst das Gesetzmäßige, der menschliche Ausgleich mit der Natur, dem Menschen die wahre Freiheit gibt. Nicht der von der Natur bezwungene Höhlenmensch ist frei, sondern der formende und begrenzende Erbauer und Erschaffer von Ordnungen. Goethe selber sagt, in der schon erwähnten Stelle in *Dichtung und Wahrheit*, er habe hier „diesen Gegensatz der schweizerischen löblichen Ordnung und gesetzlichen Beschränkung mit einem solchen im jugendlichen Wahn geforderten Naturleben zu schildern gesucht.“ In welchem Gegensatz dazu stehen Goethes behaglich-heitere, genau beobachtete Beschreibungen Schaffhausens oder Stäfas in der *Reise in die Schweiz* aus derselben Zeit, 1797. Und daß grade hier, in Schaffhausen, der Satz: „Ich wurde abermals dran erinnert, wie das Sentimentale das Ideal auf einen einzelnen Fall anwendet und deswegen meistens schief ist“ aufgezeichnet wird, ist sicherlich durchaus kein Zufall.

Als nächstes spricht Werther von seiner Sucht, fliegen zu wollen. Es widert ihn an, immer nur die Höhe erkriechen zu müssen, er will nicht „am höchsten Felsen wie am niedrigsten Boden kleben,“ er will nicht „vor der Rückkehr schaudern und vor dem Fall zittern“ müssen. Rückwärts gewandt ist das echter Sturm und Drang, aber vorwärts gewandt erkennt man hier schon eine Vorwegnahme des Euphorion. Das ist, diesmal ins Psychologische gewendet, wieder die Lage dessen, der nicht zu Anschauung und Lebensgenuß kommt. Die innre Harmonie geht ihm verloren, weil er immer sich selbst in die Natur hereinträgt und in jeder Situation nur deren äußerstes Gegenteil anstrebt.

Er schildert ferner einen merkwürdigen Vorgang, der ihn beim Spazierengehen ankommt; er nennt ihn selber eine Vermischung von „Einbildungskraft und körperlichen Stimmungen.“ Er muß sich nämlich vorstellen, daß er mit aller Kraft einen Speer werfe, vorauf ihm selber ein Speer ins Herz gestoßen wird, und er sieht sich immer wieder gezwungen, mit der Hand an das durchbohrte Herz zu greifen. Diese Selbstdramatisierung im Anblick der Natur, ein weiteres Anzeichen für die Vermischung von Einbildungskraft und Wirklichkeit, bringt nur Leiden.

Noch verdeutlicht und gesteigert erscheint dieser Vorgang in der folgenden Schilderung: wenn er eine „gezeichnete, eine gemalte Landschaft“ sieht, erfüllt ihn eine unaussprechliche Unruhe, die seinen ganzen Körper ergreift. Er muß den Fuß im Schuh festkrallen (als ob er klettere), seine Finger „bewegen sich krampfhaft“ (als ob er sich festhalten müsse) und er beißt sich in die Lippen (wie vor übergroßer Anstrengung). Die Kunst, die Darstellung der Natur, versetzt ihn in Zustände, die sonst nur die Natur selber erfordert. Dabei ergreift ihn eine solche Sehnsucht nach der Natur, daß er davonstürzen muß, um sich „der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz“ zu werfen. (Er muß unbequem sitzen, da der Empfindsame ja nicht zu genießen versteht). Dann kritzelt er „in ihrer Gegenwart ein Blättchen voll, das nichts darstellt.“ Die Kunst also kann er nicht genießen, weil es ihn in die Natur drängt; in

der Natur aber, auf unbequemem Sitz, fühlt er sich bewegt, sie sofort in Kunst umzusetzen (das heißt in diesem Falle: in sich selber), bringt aber nur ein leeres Gekritzel zustande, weil er sie gar nicht wahrnimmt und nur die eben gesehene Kunstdarstellung in ihr wiederfinden will. Beidem steht er unvermögend gegenüber und ruft nun selber aus: „Was ist denn das, dieses sonderbare Streben von der Kunst zur Natur, von der Natur zur Kunst zurück?“ Die Empfindsamkeit, ist die verhüllte Antwort, die Goethe in der Erzählung gibt.

Während bisher der Werther ton aufs glücklichste nachgeahmt ist, so daß die einzelnen Stellen, aus dem Zusammenhang gelöst, wie echte schwärmerische Bekenntnisse des Dichters wirken könnten (und auch mitunter so aufgefaßt wurden), so wird in der folgenden Episode Werther deutlich ironisiert, um so mehr, als er sie ja selber ahnungslos erzählt. Man hat ihm einen prächtigen Obstkorb geschenkt. Aber diese Früchte scheinen ihm so vollkommen, daß er es nicht über sich bringt, sie zu essen. „Dieser Genuß des Auges und des innern Sinnes“ sei etwas Höheres und dem Menschen Würdigeres, als die Natur einfach zum Zweck zu erniedrigen. Er sieht also in dem Naturerzeugnis ein Kunstprodukt und kommt wieder nicht zum Genießen. Seinem pfiffigen Freunde Ferdinand kommt das recht gelegen. Er stimmt Werthern bei (wie dieser rühmend schreibt), eignet sich den schönen Korb an und schickt ihn seiner Geliebten als wohlfeiles Geschenk, völlig unempfindsam, was aber Werthern entgeht. Auch täuscht sich Werther dabei über sich selbst, denn er hält sich dabei für „uneigennützig“, weil er sich die Natur nicht „zueignet“, sondern sie ändern mitteilt und aufopfert. Durch den ersten Abschnitt der Erzählung aber wurde es ja schon klar, daß er gar nicht anders verfahren kann. Er opfert die Natur auf (das Wort enthält einen spürbaren Doppelsinn), indem er sie, unfähig sie zu erkennen, einem andern beschreibt. In dieser besonders deutlichen, ironischen Episode, die das Grundproblem der ganzen Erzählung enthält, sieht Max Herrmann einen „kühlen Ästhetizismus“, der mit dem Rousseauismus des jungen Goethe gar nichts zu schaffen habe und darum in der Erzählung fehl am Platze sei.⁷

Nun darf auch die Erziehungsfrage, wichtiger Glaubensartikel des zivilisationsfeindlichen Sturms und Drangs, nicht fehlen. Werther zieht gegen die Kindererziehung zu Felde, weil sie die nützliche, von Natur aus gegebene Eitelkeit austreibe. Das will er nun an einem Erlebnis beweisen, in dem ein Geck, der seine rote Atlasweste wie ein Ordensband erscheinen läßt, zu einer billigen Zeche kommt. Werther muß dabei mitbezahlen und fühlt sich genarrt. Er glaubt nun also, ihm sei die Eitelkeit zu seinem Nachteil durch die Erziehung ausgetrieben worden, während der schlaue Gernegroß mit der Weste, nach Wertherischem Gedankengang, der Natur viel näher sei. Welch doppelte Verwirrung! Zuerst glaubt er, in der beschränkenden, gesetzeschaffenden und men-

⁷ Herrmann, *op. cit.*, LIX.

schenbildenden Erziehung Unnatur zu erkennen (wie zuvor beim Freiheitsbegriff), und dann hält er die Zivilisationserscheinung der berechnenden Eitelkeit, den „schönen Schein“, für die wahre Natur.

Wenn er die Ofenbilder ansieht, ein angebundenes grasendes Pferd, wird ihm wieder klar, daß nur Natur Freiheit sei. Er preist ihre „stumme Notwendigkeit“ und schaudert vor der künftigen regelmäßigen Tätigkeit. In komischer Umkehrung des wirklichen Sachverhalts preist er nun die Handwerker als der Natur am nächsten. Sie seien „nur eine Stufe über dem Tier,“ weil sie besinnungslos handeln könnten, „ohne zu denken, ohne Anstrengung und Hast, aber mit Applikation und Liebe,“ wie der Vogel beim Nestbau oder die Biene. Der Landmann aber, der Ackerbauer, ist ihm tief zuwider, weil er dem Zufall der Witterung preisgegeben ist. Daß dieser Zufall ja von der Natur, ihrer „stummen Notwendigkeit“, diktiert ist, und also nach seinen eignen Anschauungen im engsten Zusammenhang mit der Freiheit stehen müßte, vergißt er dabei. Der Bildner scheint ihm hier Natur, obwohl doch der Handwerker eher dem Erzieher, dem Menschenbildner, gleichzusetzen ist, in dem Werther die Unnatur erblickt, und der Landmann scheint ihm die Natur „nachzuäffen“, was doch, seinem eignen Glauben nach, die Tätigkeit des Künstlers bezeichnet. In all diesen wirren, vom Gefühl diktierten Begriffsverschiebungen, darf man keine nachlässige Inkonzsequenz Goethes erblicken, sondern muß man seine kritisch-genaue ärztliche Diagnose der Krankheit gegenüber bewundern.

Hierauf folgt eine völlig einseitige Liebesgeschichte: in einer Gesellschaft spielt man Mariage. Als Eleonore, die Tochter des Hauses, einen Vers auf Werthers Heirat mit der Kaiserin von Rußland machen muß, kann sie ihn vor Verlegenheit kaum vorlesen. Werther aber kommt ihr zu Hilfe, liest den Vers ohne Stocken vor und bemerkt den wahren Grund der Verwirrung — daß das Mädchen ihn liebt — gar nicht. Er spielt nur Mariage und ist unfähig, hinter dem Spiel die Wirklichkeit zu erkennen.

Nach all diesen in vielen Farben schillernden Vorvariationen des Themas wird nun zur eigentlichen Geschichte ausgeholt. Werther weist auf seine große Freude an Kunstwerken hin, „wenn sie unmittelbar geistreiche Aussprüche der Natur sind.“ Er bemerkt den Widerspruch nicht, der darin liegt, daß die Natur ja nie geistreich ist und sich nie selber ausspricht. Er verwechselt sie eben immer mit der Kunst, dem Künstler. Nun findet er aber, daß er nur solche Kunstwerke genießen kann, die eine Natur (hier im Sinne von „Landschaft“, wie die folgende Geschichte erweist) darstellen, die er genau kennt und daher im Gedächtnis hat. Er will und kann das Kunstwerk als solches also gar nicht sehen, sondern sieht dahinter immer nur die seinem Gedächtnis eingepprägten wirklichen Formen, die er ja auch schon längst mit sich selbst gleichgesetzt hat. Die Empfindsamkeit ist unter anderm auch ein Mangel an Phantasie. Was Werther „Einbildungskraft“ nennt, ist nichts als die

Vermischung seines eignen Zustands mit der Natur. „Ich gestehe dir, darauf beruht bisher meine Liebe zur Natur, meine Liebhaberei zur Kunst, daß ich jene so schön, so schön, so glänzend und so entzückend sah, daß mich das Nachstreben des Künstlers, das unvollkommene Nachstreben, fast wie ein vollkommenes Vorbild hinriß.“ Die künstliche Landschaft also ersetzt ihm die wirkliche. Das Unterscheidungsvermögen ist ihm abhanden gekommen, da er in beidem immer nur sich selbst sieht, also nichts mehr zu unterscheiden findet. Er wird soweit kommen, die Kunstfigur dem lebendigen Menschen vorzuziehen, um das eine im andern zu finden. Wie ihm nun aber eine lebensgroße Danae, ein weiblicher Akt, gezeigt wird, bringt er keinerlei Urteil oder Verständnis auf, da er sich hierbei an nichts erinnern kann. Also muß er sich nun die menschliche Gestalt einprägen, nicht etwa, um die Schönheit des menschlichen Körpers erfreut zu genießen oder die Natur in allen ihren Werken zu erkennen, sondern um sie in der Kunst verstehen zu können. Das sind die kuriosen Umwege des Empfindsamen. Zunächst läßt er seinen Freund Ferdinand nackt baden, um ihn genau zu studieren, aber noch fehlt das weibliche Gegenstück.

Sein Sinnen und Trachten geht nun darauf, ein Mädchen in derselben Art wie seinen Freund betrachten zu können. Mit viel Geld und Mühe gelingt ihm das in Genf. Das Mädchen läßt in einem bestimmten Hause eine Reihe von Bildern „mit Anstand und Artigkeit“ sehen, während Werther mit kunstgierigem Auge forschend zusieht. Wie das Mädchen sich auf das Bett niederläßt und in immer neuen Stellungen verschiedene Arten des Einschlafens darstellt, den Namen eines Geliebten sehnsüchtig ausruft, glaubt der ahnungslose Kunstenthusiast (zweifellos auf unbequemem Sitz) noch immer, sie spiele; die Natur, die sie ihm bietet, sei Kunst. „Komm! rief sie endlich mit vernehmlicher Stimme, komm, mein Freund, in meine Arme, oder ich schlafe wirklich ein. In dem Augenblick ergriff sie die seidne durchnähte Decke, zog sie über sich her, und ein allerliebstes Gesicht sah unter ihr hervor.“ Das ist der anmutige Schluß der Erzählung, womit in echt goethescher Art die Frage sich durch den Eros, die schöne Leiblichkeit, von selber beantwortet, wo Kunst und Natur durch die Liebe zu Einem werden, wobei es aber zweifelhaft bleibt, ob Werther diese Antwort versteht.⁸

So läßt sich also aus diesem Verlegenheitsbeitrag für die *Horen*, diesem merkwürdigen Werther-Pastiche, eine wichtige, in folgerichtiger

⁸ Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dies der wirkliche Abschluß der Erzählung ist. Die ausgebliebene Fortsetzung des Ganzen, die Goethe erwähnt, kann nur als eine neue Folge solcher Erzählungen gedacht werden. Im *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, 1931 (Band 9), werden nach Riemers Aufzeichnungen ungedruckte Bemerkungen Goethes zur bevorstehenden Gesamtausgabe von 1808 mitgeteilt. Dort liest man: „Wollte im [?] Geschmack eine Reisebeschreibung durch die Schweiz schreiben, und die Briefe unter mehrere vertheilen, um objectiv zu werden. Einiges davon wird nun in der neuen Ausgabe davon erscheinen. (im May 1807).“ Demnach ist die Werthern zugeteilte Briefzerzählung als vollendet anzusehen. Die Fortsetzung hätte also in Briefen anderer fiktiver Schreiber bestanden.

Abwandlung erreichte Formulierung entnehmen: für Goethe unterscheidet sich die echte Empfindung von der Empfindsamkeit dadurch, daß die Empfindsamkeit, in ewiger Vertauschung und Verwechslung von Natur und Kunst befangen, nie zur wahren Erkenntnis und zum bildenden Genuß des einen oder des andern gelangt, weil sie immer das eine im andern sucht und beides mit sich selber gleichsetzt. Empfindsamkeit ist nicht ein begrenzter ästhetischer Begriff, sondern bezeichnet eine ganze Lebenshaltung, die diese Begriffsverwirrung auf alle menschlichen Gebiete, Freiheit, Erziehung, Lebensführung, Berufe, Liebe und Freundschaft, überträgt. Der Triumph der Empfindsamkeit müßte demnach sein, wenn jemand so verblendet wird, daß er schließlich die künstliche Geliebte, eine lebenswahre Puppe, der natürlichen vorzieht, und eben das ist ja der Inhalt von Goethes *Triumph der Empfindsamkeit*, der Satire, die auch aus der Ablehnung der Werthermode heraus entstand. (Die Puppe erhält ihre lebensähnliche Haltung dadurch, daß sie mit empfindsamen Büchern vollgestopft ist, von denen der *Werther* eines ist). Da dieses Werk schon 1777 entstand, also zu einer Zeit, da Goethe seinem eignen *Werther* noch viel näher stand, ist der bekenntnishafte Ton, die Abwehr einer eignen Existenzbedrohung, noch viel deutlicher.⁹

Heinrich Düntzer hat beklagt, daß die Weimarer Ausgabe die beiden Werke *Briefe aus der Schweiz* wieder, wie in der Cotta-Ausgabe von 1808, die noch keine eigne autobiographische Abteilung hatte, zusammengekoppelt hat.¹⁰ Und doch läßt sich eben durch diese Zusammenstellung als erste und zweite Abteilung eine gute Lehre ziehen. Dadurch nämlich werden Goethe und Werther zugleich einander angenähert und deutlich von einander getrennt. Man könnte sich sagen, wenn Goethe ganz einfach Werther gewesen wäre, dann hätte er diese Briefe aus der Schweiz geschrieben, die bei aller Ähnlichkeit von seinen eignen doch so grundverschieden sind.

⁹ vgl. Werner Vordtriede, „Das Problem des Dichters in Goethes *Triumph der Empfindsamkeit*,“ *Monatshefte*, March, 1948.

¹⁰ H. Düntzer, Besprechung der WA, *Ztsch. f. dtische. Phil.*, XXXIII (1902), 519.



ZUR MIGNON-BALLADE

OSKAR SEIDLIN
Ohio State University

*Dem Freunde Ernst Feise
in großer Dankbarkeit*

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut;
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

So sehr erstarrt in nie bezweifelter Vertrautheit, so sehr befestigt als unerschütterter Besitz, scheint die Mignon-Ballade das Paradox zu erhärten, daß gerade das selbstverständlich Gegebene, das unerworben Ererbte nie echtes Eigentum werden kann. Das Gedicht, das in der Modulation der westeuropäischen Sprachen fast zu einem literarischen Gassenhauer zersungen wurde, hat gerade unter dem Mantel höchster Volkstümlichkeit sein eigenes Geheimnis bewahren können, und je eifriger es von Mund zu Mund gewandert ist, umso geschickter hat es sich einer verstehenden Befragung entzogen.

Als das hohe Lied der Italiensehnsucht hat die Ballade ganze Generationen verzaubert, und wenn die Goethe-Forschung jener Eroberungskraft, die dem Gedichte innewohnt, etwas beizufügen hatte, dann nichts als die nüchterne Frage, ob sich im Gesang der Mignon nur ihr eigenes Verlangen nach dem Süden ausströme oder nicht auch des Dichters Drang nach dem geheimnisvoll lockenden Land.¹ So entscheidend und

¹ Seit den Tagen Heinrich Düntzers (*Goethes lyrische Gedichte*, Leipzig 1876, II, 284) bis in die jüngste Vergangenheit hinein (Max Müller, *Goethes Gedichte*, Iserlohn 1946, 84) ist diese Frage immer wieder gestellt worden, sei es nun daß sie negativ beantwortet werde wie von Düntzer, Hans Berendt (*Goethes Wilhelm Meister*, Dortmund 1911, 76 f.) und Dorothea Flashar (*Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt*, Berlin 1929, 20), oder daß man aus dem Lied, sicher zu Unrecht, auf Goethes eigene Italiensehnsucht schließt, wie das etwa noch Müller tut.

ausschließlich wurde der Ruf „Nach Italien!“ aus der Ballade herausgehört, daß Eugen Wolff in kühner Spekulation vor Auffindung des „Urmeisters“ die Hypothese aufstellte, es müsse auf die „theatralische Sendung“ eine „italienische Sendung“ folgen, in der die Sehnsucht nach dem Süden ihre Erfüllung findet, und über der glücklichen Liebesvereinigung von Wilhelm und Mignon der Vorhang rauschend sich senkt.²

Italiensehnsucht? — gewiß; und es bedürfte kaum Goethes gelegentlichen Hinweises in der *Italienischen Reise*,³ um uns für das Land der Zitronenblüten und Orangenbäume den passenden Namen in den Mund zu legen. Freilich, so bestimmt wie in der *Italienischen Reise* klingt die Aussage, die in dem Gespräch zwischen Wilhelm und Mignon auf den Gesang folgt, keineswegs. „Nachdem sie das Lied zum zweitenmal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land? — Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? — Italien! sagte Mignon bedeutend: gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier.“ Ein seltsames Stück Rede und Widerrede, Fragen auf die keine Antworten erfolgen, die gleichsam in der Luft hängen bleiben, und Mignons Ausruf „Italien!“ weniger eine Bestätigung als ein träumerisches Nachsinnen, kein „ja“, sondern ein „vielleicht“, ein vager Versuch, in sich selbst auszutasten, ob dieses Wort, das sie Wilhelm nachspricht, wirklich eine Antwort ist auf ihre Sehnsucht, aus der das Lied geboren wurde.⁴ Es mag darum geboten sein, die Ballade einmal vorurteilslos so zu lesen, wie der Dichter sie uns vorlegt, sie in dem Rahmen zu betrachten, in dem sie lebt, kurz: sich trotz Eugen Wolffs mißgelaunter Warnung ganz als „ästhetischer Erläuterer“ zu verhalten, der „Gedichte nur aus sich selbst erklären möchte und jede Bezugnahme auf den Dichter ablehnt.“⁵

² Eugen Wolff, *Mignon*, München 1909, 187-217.

³ Im „Bericht“ vom Oktober 1787: „Freilich in dem geistreichen und kunstliebenden Kreise unserer Herzogin Amalia war es herkömmlich, daß Italien jederzeit als das neue Jerusalem wahrer Gebildeter betrachtet wurde und ein lebhaftes Streben dahin, wie es nur Mignon ausdrücken konnte, sich immer in Herz und Sinn erhielt.“ Dabei ist freilich nicht zu vergessen, daß die Redaktion der *Italienischen Reise* viele Jahre später erst erfolgte, fast 35 Jahre nach der Entstehung des Mignon-Liedes, und daß wir jene nachträgliche Projektion keineswegs als zweifelsfreien Schlüssel zur Interpretation der Ballade hinnehmen dürfen.

⁴ Aufschlußreich will mir scheinen, daß sich sowohl in Herders wie in Frl. von Göchhausens Abschrift des Gedichtes statt „Land“ das Wort „Ort“ findet. Wie Berendt (*a. a. O.*, 71) an einen Schreibfehler Herders glauben kann, ist mir unverständlich, zumal doch auch bei Frl. von Göchhausen diese Fassung auftaucht. Da die Abschriften nicht von einander abhängig sind, muß doch fraglos „Ort“ in der Vorlage gestanden haben, und es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß Goethe in der ursprünglichen Fassung „Ort“ geschrieben hatte, daß also die Vorstellung eines „Landes“, Italiens, nicht zu nehmen wäre als Erregungspunkt, an dem Mignons Lied sich entzündet.

⁵ „Goethes Gedichte in künstlerischer und wissenschaftlicher Erläuterung“, *Goethe Jahrbuch* XXX (1909), 195. — Diese Haltung, in meinen Augen überhaupt die einzig zulässige für einen „Erläuterer“, mag im Falle Mignons besonders angezeigt sein; denn was die Goethe-Forschung an Mignon „in Bezugnahme auf den Dichter“ gesündigt hat, läßt sich nur apostrophieren mit den Worten: „Was hat man dir, du armes Kind, getan“ In kaum einem anderen Fall ist die Jagd nach

Wohlvermerkt worden ist die ungewöhnliche Stellung des Gedichts innerhalb des Romans, nur daß die Frage nach der Bedeutung dieser Stellung sorgfältig vermieden wurde. Es ist das einzige der vielen Lieder im *Wilhelm Meister*, das abgelöst und übergangslos im Text steht, nicht eingebettet in die Erzählung, nicht herauswachsend aus einer konkreten Situation. Es ist, in den *Lehrjahren* jedenfalls, nicht nur Mignons erstes lyrisches Bekenntnis, sondern im wörtlichsten Sinne in einer Weise herausgehoben, die es vor allen anderen *Meister*-Liedern auszeichnet. Es wird nicht mehr der Versuch gemacht, das Lyrische gleichsam natürlich an die Prosa zu knüpfen – was hier geschieht, ist der Einbruch einer wesensmäßig fremden Welt in das realistische Gefüge des Berichts. Die Erzählung zerreißt an dieser Stelle, die irdisch-bürgerliche Wirklichkeitsebene, in deren klaren Dimensionen der Roman sich bewegte, versinkt. Ein Vakuum ist entstanden, und von irgendwoher, von einer Stelle jenseits des erzählerischen Koordinatensystems, dringt Mignons Lied.⁶ Mignons Lied? Der Zusammenhang (oder die Zusammenhanglosigkeit), in den das Gedicht eingelassen ist, erweist sich als so vage, so wechselnd in den Ansichten, die er dem Beschauer zukehrt, daß wir eine Weile lang gar nicht wissen, wer hier singt, und wenn wir es endlich erfahren, kaum mehr wissen, was hier gesungen wird. Wir lesen ohne jede Einführung die Ballade, und wenn wir dann in der folgenden Prosa Aufklärung und Anknüpfung suchen, findet sich zuerst einmal der Bericht, daß Mignon

dem „Modell“ so zu einer Parforce-Hatz ausgeartet wie bei dem armen Kind. Die Zahl ist hier wirklich Legion. Richard Rosenbaum („Mignon,“ *Preußische Jahrbücher*, Febr. 1897) rät auf die Seiltänzerin Petronella, Richard M. Meyer (*Goethe*, Berlin 1898, 82) auf Maximiliane von Brentano, A. Matthes (*Mignon, Goethes Herz*, Leipzig 1900) auf Katharina Zimmermann, Eugen Wolff (*a. a. O.*) auf die Sängerin Elisabeth Schmeling-Mara, Fritz Lachmann („Goethes Mignon,“ *Germ.-Rom. Monatschrift* XV, 99 f.) auf Fritz von Stein, Walter Wagner („Goethes Mignon“, *ebda.* XXI, 402 f.) auf die Schwester Cornelia, Hermann Grimm (*Fragmente* I, Berlin 1900) entdeckt literarische Reminiszenzen an Cervantes' *La Gitanella*, Berendt (*a. a. O.*, 86) und Flashar (*a. a. O.*, 13) weisen auf Wielands *Don Silvio* hin, ja selbst der Versuch, Mignon aus dem harfspielenden Mainzer Knaben, den Goethe in *Dichtung und Wahrheit* (III, 12) erwähnt, herzuleiten, fehlt nicht (E. Pilch, *Goethe Jahrbuch* XXVIII, 226 f.). Dies nur eine kleine Auswahl. Die unmöglichsten Hypothesen sind versucht worden, um jene kunstfremde „Bezugnahme auf den Dichter“ herzustellen. Nur Gundolf hat die echte Frage des „Erläuterers“ gestellt (*Goethe*, Berlin 1920, 335 ff.): nicht welche Seiltänzerin oder Sängerin Modell gestanden hat, sondern was Mignon bedeutet. Er als einziger hat Goethes Wort ernst genommen, seine Mignon sei „ganz empfunden und erfunden“ (Adele Schopenhauer, *Tagebücher*, Leipzig 1909, II, 120).

⁶ In seiner Besprechung von Donners *Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker* (*Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* XXVIII, Neue Folge, 1896, 225 f.) charakterisiert Oskar Walzel die Situation folgendermaßen: „Nur einmal weicht Goethe von dieser realistischen Einfassung seiner Liederperlen ab: Mignons Sang „Kennst du das Land“ ist ohne Einführung an den Anfang des dritten Buches gestellt . . . Nur an dieser Stelle verläßt Goethe den Ton eines objektiven, ruhigen und unbeteiligten Erzählers und offenbart sich als Künstler, der ein Lied zum Stimmungsakkord einer Unterabteilung seines Romans macht. So erzählt kein Mensch. Der Künstler drängt den Erzähler in den Hintergrund.“ Die Beobachtung ist richtig, wenn mir auch Walzels ganze Folgerung nur komisch erscheint. Die Antithese Künstler – Erzähler ist ja doch ein reines Unding, und daß ein Stimmungsakkord angeschlagen wird, läßt sich mit Hinblick auf das dritte Buch kaum behaupten.

frühzeitig mit Melina in die Stadt gegangen sei. Verharren wir also in der Zeitkontinuität, dann kann sie das Gedicht, das wir gerade gelesen, gar nicht gesungen haben. Aber das Entscheidende ist eben, daß die Zeitkontinuität, das unabdingliche Medium jeder Erzählung, an dieser Stelle zerbrochen ist. Denn „nach Verlauf einiger Stunden“ läßt sich Harfenmusik vernehmen: also der Harfner steht vor der Tür. Nein, nicht Harfenmusik, sondern die Töne einer Zither, Mignons Stimme, die ein Lied singt. Also doch wohl das obige Lied – der Anschluß an die Ballade wäre damit gefunden? Nein, keineswegs: Wilhelm ruft das Kind herein und jetzt erst singt es das Lied, „das wir oben aufgezeichnet haben.“ Walzel hat durchaus recht: so erzählt kein Mensch. Eine solche epische Ungeschicklichkeit, ein solches Durcheinander der Zeitfolge, ist nur verständlich, wenn hinter diesem „Wahnsinn“ Methode liegt.⁷ Es ist mit der Ballade und durch sie eine Macht in das Alltägliche eingebrochen, die sich beharrlich jeder Einordnung in eine vernünftige Welt widersetzt, eine Macht, die die Zeit, eine Kategorie unseres Denkens und unserer Existenz, aus den Angeln hebt. Das Gedicht, das durch seine feierliche Frage nach einem unbekannten und ungenannten Ort aus der in der Erzählung gesetzten Raumdimension herausführt, führt durch seine seltsame Stellung im Erzählungsgewebe ebenso entschieden aus der Zeitdimension heraus. Das Außerweltliche bricht ein, ein Geheimnisvolles und Dämonisches; und in dieses Außerweltliche, in dieses Geheimnisvolle und Dämonische wird die Ballade der „Italiensehnsucht“ denn auch münden.

Freilich: der Versuch wird gemacht, dieses Urfremde in den realistischen Handlungsverlauf zu pressen. Aber gerade daß der Versuch so umständlich und ausführlich ist, sollte uns zu denken geben. Nirgends sonst im *Wilhelm Meister* geschieht es, daß ein Lied nachträglich einen so breiten Kommentar, eine so minutiöse Beschreibung erhält, wie es bei der Mignon-Ballade der Fall ist. Sonst hören wir nur, daß Mignon „mit dem herzlichsten Ausdruck“, „mit großem Ausdruck“, „mit unglaublicher Anmut“ singt. Hier nun werden mit fast pedantischer Genauigkeit Vortragsweise, Modulation und Stimmlage analysiert. Der Abgrund, der sich aufgetan hat, wird nachträglich mit Mühe verkittet, das Jenseitige wird mit Gewalt auf die Realitätsebene gezwungen. Freilich schlägt sich der Versuch selbst tot; denn in einem ironischen Umschlag vollzieht sich das fast Gespenstische, daß der Kommentar, der uns das Gedicht doch näherücken soll, die Verwirrung nur noch steigert. Die „Ungeschicklichkeit“ des Dichters grenzt jetzt ans Phantastische, und wüßten wir

⁷ Hier wie im Folgenden gehe ich natürlich von der Fassung der *Lebrjahre* aus. In der *Theatralischen Sendung* sind die „Ungeschicklichkeiten“ viel weniger zahlreich und in die Augen springend, was doch wohl meine Behauptung erhärtet, daß in diesem „Wahnsinn“ Methode liege. Denn es wäre ja kaum einzusehen, warum eine revidierte und neugeschriebene Version mehr Unstimmigkeiten enthalten sollte als die ursprüngliche Niederschrift, es sei denn, daß, wie freilich häufig in den *Lebrjahren*, alte und neue Konzeptionen sich störend in den Weg gerieten, was jedoch bei der Mignon-Ballade und der darauf folgenden Erläuterung durchaus nicht der Fall ist.

nicht, was es mit dieser Ungeschicklichkeit auf sich hat, wir müßten vermuten, daß Goethe, als er die ausführliche Beschreibung der Ballade aufzeichnete, den Text, den er beschreiben wollte, in großen Stücken vergessen hat.⁸ Es wird uns nämlich versichert, daß Mignon „ihr ‚laß uns ziehn‘ . . . bei jeder Wiederholung“ eindringlich zu modifizieren wußte, wobei wir denn den Autor doch wohl daran erinnern müßten, daß die Wendung „laß uns ziehn“ gar nicht wiederholt wird, sondern nur in der dritten Strophe erscheint. „Bei der dritten Zeile,“ so hören wir, „ward der Gesang dumpfer und düsterer.“ Warum nur? Kaum „Und Marmorbilder stehn und sehn mich an,“ noch gar „Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht“ lassen die Verdampfung und Verdüsterung gerechtfertigt erscheinen. Sollte der Dichter den Text seines Gedichtes mit Ausnahme der dritten Strophe vergessen haben? Oder erweisen diese „Fehler“ nicht gerade, daß hier versucht wird, durch prosaische Auflösung ein Gedicht auf die Realitätsebene zu zwingen – mit dem ironischen Resultat, daß sich das Gedicht dieser Auflösung beharrlich widersetzt.

Und um allen Seltsamkeiten die Krone aufzusetzen: das Lied, das wir gelesen haben, das so ausführlich im Folgenden analysiert wird, ist ja gar nicht das Lied, das Mignon singt. Es ist nichts anderes, so wird uns berichtet, als eine Übersetzung ins Deutsche, die „die Originalität der Wendungen . . . nur von ferne nachahmen“ konnte. Gewiß, es ist uns nicht neu, das Mignon ein Gemisch aus Italienisch, Französisch und Deutsch spricht, aber in keinem anderen Fall wird uns so „pedantisch“ versichert, daß ein Lied, das wir gerade gelesen, eine Übersetzung aus einer fremden Sprache ist. Und aus welcher Sprache? Die Antwort ist erstaunlich: aus gar keiner Sprache. Italienisch kann es wohl nicht sein, denn sonst wäre das später erfolgende Frage- und Antwortspiel um das „Land“ überflüssig, und das Gedicht wäre dann allerdings auf Italien festgelegt, was der Dichter eben wohlweislich vermieden hat. Das Lied, das Mignon singt, hat überhaupt keinen Sprachleib, es ist unzusammenhängend und gebrochen und wird erst durch Wilhelms Übertragung (im doppelten Sinne) „übereinstimmend“ und „verbunden.“ In irdischer Fixierung vorstellbar ist ein solches Gedicht freilich überhaupt nicht, es ist ein Un-Ding, ein ungreifbares Etwas, von dem das konkrete Phänomen nur ein ferner Abglanz ist. Wenn das Lied, das Mignon eigentlich gesungen hat, überhaupt existiert, dann nur als eine platonische Idee, eine *essentia* ohne Substanz, als ein Gedicht jenseits aller Sprache. Es ist aufschlußreich genug, daß dem Hörer die Worte nicht alle verständlich sind, daß das wirklich Entscheidende die Melodie ist, deren „Reiz . . . mit nichts verglichen“ werden kann. Was also hier plötzlich geisterhaft erscheint, ist nicht die Vision Italien, sondern die Vision ganz anderer Bereiche, gefährlich musikalischer Bereiche, in denen es den *logos*, das Wort, nicht gibt, ein dämonisch Geheimnisvolles ohne „Übereinstimmung“ und „Verbundenheit“, ein chaotisches Ur, das in die säuberlich

⁸ Düntzer, a. a. O., 285, glaubt das auch ganz ernsthaft.

gebaute Prosa einer raum- und zeitbestimmten Welt eine bedrohliche Lücke reißt.

Aber lesen wir das Gedicht selbst, wie Wilhelm Meister es „übersetzt“ hat, einmal vorurteilslos und fragen wir uns, wie es denn mit der „Italiensehnsucht“ bestellt ist. Ganz offenkundig muß es sich um drei progressive Stufen handeln, in denen Mignons Sehnsucht sich bewegt und aufsteigt. „Dahin, dahin,“ Sehnsucht nach einem Dort, ist directionsbestimmt, ist ein Drängen zu etwas, das, wenn es sich in aufeinanderfolgenden Bildern ausspricht, vom Hörer nur als Kontinuität und Progression empfunden werden kann. Ein Stehenbleiben oder gar eine Umkehr würde das „dahin“ aufheben, die Sehnsucht würde dann hinter ein schon einmal gesetztes Ziel zurückfallen. Daß das Gedicht also episch oder dramatisch vorwärtstreibende Elemente haben muß, wird jedem unbefangenen Hörer selbstverständlich sein. Um dies ganz deutlich zu machen, hat Goethe denn auch dieses Gedicht bei der Neuauflage seiner Werke (1815) unter die Gattung „Balladen“ eingeordnet; nicht genug damit, er hat dem Mignonlied die Ehre erwiesen, die Gesamtgruppe „Balladen“ einzuleiten. Wäre ihm das Balladeske, das episch-dramatische Fortschreiten im Ablauf des Gedichts nicht so entscheidend gewesen, dann ließe sich ja gar nicht einsehen, warum in der Neuauflage seiner Werke das Lied nicht da steht, wo es eigentlich hingehört, nämlich in die Gruppe „Aus Wilhelm Meister“, der in derselben Ausgabe ja ein eigener Platz eingeräumt wird.⁹ Wir müssen also schon, so wie das Gedicht es will, fortschreiten vom Land – zum Haus – zum Berg.

Kein einziger Kommentator der Ballade hat sich jedoch bereit gefunden, das „Gedicht so aus sich selbst zu erklären.“ Die dritte Strophe, die sich in die vorgefaßte Vorstellung der „Italiensehnsucht“ um nichts in der Welt pressen läßt, mußte durch einen Trick aus der Ballade herausgezaubert werden. Es wird uns allgemein versichert, daß in der Vision der letzten Strophe, die mit keiner Gewalt „italienisiert“ werden kann, Mignons Erinnerung an den Alpenübergang spukt, an ihre Abenteuer zwischen Felsen, Höhenweg und Gebirgsbach.¹⁰ Dabei ergibt sich

⁹ Es scheint mir unvertretbar, daß der Herausgeber der Jubiläums-Ausgabe die Goethesche Anordnung wieder umwirft und das Gedicht in die Gruppe „Aus Wilhelm Meister“ verweist. Wenn er erklärt, das Mignonlied sei eben gar keine Ballade (I, 337), so steht sein Wort gegen das Wort des Dichters, in welchem Falle ich mich entscheiden würde, dem Wort des Dichters zu folgen, es sei denn wir wären bereit, einen neuen Fall von „Hier irrt Goethe“ zuzulassen.

¹⁰ Damit nicht genug, wird, um die leidige „Bezugnahme auf den Dichter“ herzustellen, dann weitergefolgert, es handele sich überhaupt um eine Goethesche Erinnerungsvision, eine Reminiszenz an die Schweizer Reise vom Jahre 1775, an die St. Gotthard-Landschaft, die in *Dichtung und Wahrheit* (Buch XVIII Ende) unter Heranziehung sehr ähnlicher Bilder beschrieben ist. Dabei ist denn völlig vergessen, daß diese Formulierung in *Dichtung und Wahrheit* gute dreißig Jahre nach der Niederschrift der Mignon-Ballade erfolgt, sodaß doch zumindestens die Priorität der Vision befragt werden müßte. Aber die Frage wird nicht gestellt: die seltsame dritte Strophe ist damit „erklärt“, herausgebrochen aus dem Gedicht, in dem sie nun einmal steht, und abgeschoben auf eine dichtungsfremde Ebene, die äußerlich biographische, die so zur absoluten Voraussetzung eines Gedichts gemacht wird, das, ohne diese Voraussetzung, unverständlich und sinnlos bleibt.

dann das unmögliche Resultat: nachdem Strophe eins und zwei bereits das Ziel der Sehnsucht gemalt haben, wird uns nun in der letzten Strophe ein Stück Wegstrecke, das zu diesem Ziel führt, beschrieben; das heißt also, die Reise nach Italien wird im Gedicht rückläufig, die Italiensehnsucht wird vom Krebsgang befallen. Nein, wenn die Ballade Ausdruck der Italiensehnsucht ist, dann paßt die dritte Strophe einfach nicht in das Gedicht, denn sie kündigt weder von Italien noch von Sehnsucht, und das „dahin, dahin“ wird sinnlos, wenn man die Bergvision als beängstigende Erinnerung an eine ehemals zurückgelegte Reise auffaßt. Die dritte Strophe muß dann also aus dem Lied herausinterpretiert werden, und das haben die Interpreten durch Abschiebung aufs Psychologische und äußerlich Biographische gründlich besorgt.

Ein solches Verfahren wäre unter allen Umständen unerlaubt, doppelt unerlaubt, so scheint mir, bei dem vorliegenden Gedicht. Denn auf die rätselhafte Bedeutsamkeit der letzten Strophe hat der Dichter in der Beschreibung der Ballade geheimnisvoll hingewiesen. Es ist ja doch nicht ohne tieferen Sinn, daß all die „Ungeschicklichkeiten“ und Fehler immer wieder auf die dritte Strophe hinweisen. Die Wendung „lass uns ziehn“, die entgegen des Dichters Behauptung nicht wiederholt wird, deutet auf die letzte Strophe; die Verdüsterung und Verdampfung in der dritten Zeile, die auf die erste Strophe so gar nicht, auf die zweite kaum passen wollen, finden in der letzten volle Rechtfertigung. Und die Tatsache allein, daß der Refrain in der letzten Strophe variiert wird, gibt ihr ein Gewicht, das mit bloßen Ausflüchten nicht einfach aufgehoben werden kann.

Die dritte Strophe also gilt es zu retten, wenn das Gedicht aus sich selbst überhaupt verstanden werden kann. Aber wie läßt sie sich retten? Doch nur dann, wenn die Abstempelung „Italiensehnsucht“ gründlich aufgegeben wird. Eine Sehnsuchtsvision? – gewiß; aber eine Sehnsuchtsvision ganz bedrohlicher und gefährlicher Art. Die letzte Station, die Mignon lockt und zu der sie Wilhelm zu verlocken sucht, ist nicht ein Land und nicht ein Haus, sondern ein Außerweltliches, ein Unbetretenes, nicht zu Betretendes. So wie durch die Position der Ballade in der Erzählung die weltbeschreibende Prosa zerrissen und vernichtet wird, so ist in der letzten Strophe der Ballade selbst die gestaltete Welt überhaupt zerrissen und vernichtet. Die visionären Bilder scheinen ganz eindeutig: ein Berg und sein Wolkensteg; ob nun ein Steg aus Wolken oder ein Steg in die Wolken, es ist ein Steg, der hinausführt ins Bodenlose, in die Uferlosigkeit des Unendlichen. Der Weg versinkt in der Lichtlosigkeit des Nebels, und was sich nun auftut, ist das mythologische Zwischenreich, bevölkert von Fabeltieren, den Drachen, den Ungetümen der Vorzeit, die, schon durch ihre assoziative Verbindung mit Leviathan, gleichzeitig die Tiere der Endzeit, des Weltuntergangs, sind.¹¹ Der Weltuntergang bricht

¹¹ Bild und Vorstellung des Drachen sind stark bestimmt vom Leviathan der Apokalypse und des Buches Hiob. Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1929, II, 369.

an: „Es stürzt der Fels und über ihn die Flut“. Was Mignon hier singt, ist der schauerlich schöne Weg ins Nichts, in den Tod, in die tote Ewigkeit, in der es keine Form mehr gibt, in der „Wolken, Nebel und Flut“ alles Feste und Sichtbare überschwemmt und ausgelöscht haben.^{11a} Es scheint mir nicht zufällig, daß innerhalb der vier Zeilen die Raumvorstellung sich durch völligen Umschlag gewissermaßen aufhebt. Offenkundig doch führt der Berg mit seinem Wolkensteg nach oben, aber in der letzten Zeile werden wir mit Gewalt nach unten gerissen („es stürzt der Fels“). In jener Un-Welt fallen Oben und Unten in Eins: „Versinke denn, ich könnt auch sagen: steige, 'S ist einerlei.“ Und schlägt in dieser Un-Welt nicht auch die Zeit in sich zurück? „Der Drachen alte Brut“ – Ende und Anfang sind hier metalogisch ineinandergeflossen, sofern man bereit ist, durch die bloße Metapher „alte Brut“ die geheimnisvolle Urbedeutung durchzuhören. Und gehen wir zu weit, wenn wir in den Bildern der dritten Strophe, in der Untergangsvision der gestalteten, raum- und zeitbestimmten Welt, die Auflösung ins urweltlich Elementare durchzuspüren meinen? Daß Erde (Berg, Fels), Luft (Wolken, Nebel) und Wasser (Flut) ins Gesichtsfeld treten, ist unbestreitbar. Aber ist denn in „der Drachen alte Brut“ nicht auch das noch fehlende Element, das Feuer, mitgegeben? Daß „Brut“ die Assoziation von Hitze weckt, ist ja schon sprachlich und biologisch bedingt. Und der Drache ist in der Volksvorstellung das klassische Feuertier.¹² Damit wäre das Bild der Weltvernichtung, der Auflösung in die Urelemente, wirklich vollkommen. Dieser „Ort“, für den Mignons letztes „dahin, dahin“ erklingt, ist ein Ort außerhalb allen Raumes. Er kann darum auch im Gedicht nicht als fester Zielpunkt erscheinen. Und hier haben wir, so glaube ich, die Erklärung dafür, daß der Refrain in der dritten Strophe in einer Variante erscheinen muß. Der Ausklang der ersten beiden Strophen, „dahin, dahin möcht ich mit dir . . . ziehn,“ visiert auf einen festen Punkt im Raum. In der dritten Strophe, wo nichts Festes mehr visiert werden kann, muß der

^{11a} Als schönste Bestätigung meiner Interpretation der dritten Strophe möchte ich hier auf einen biographischen Hinweis aufmerksam machen, der nicht von der Vision des Gedichtes wegführt, sondern die symbolische Bedeutung der wilden Alpenlandschaft klar ausspricht. Er findet sich nicht in dem ungefähr fünfzig Jahre später entstandenen VIII. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, sondern in der direkten, spontan unter dem Eindruck des Erlebnisses hingekritzelter Tagebuchaufzeichnung vom Juni 1775. „Schnee nackter Fels u. Moos u. Sturmwind u. Wolken das Geräusch des Wasserfalles der Saumrosse Klingeln. *Oede wie im Tale des Todes – mit Gebeinen besät Nebel See.*“ (WA, III. Abtl., I, 6) An der von mir hervorgehobenen Stelle läßt sich beinahe wie an einem Experiment studieren, was der dichterische Prozeß bedeutet. Ein bestimmtes Landschaftsbild hat dem Dichter eine metaphysische Vision erschlossen, so intensiv, daß er ein Gebeinfeld sieht, wo nur Felsen und Bergbäche sich präsentieren. Und so unlöslich ist Landschaftsbild und innere Vision, daß in dem Gedicht, in dem das Tal des Todes erscheinen muß, die einmal geschaut Landschaft sich automatisch wieder einstellt. Erinnerung – gewiß: aber Er-innerung in Tiefenschichten, aus denen Dichtung geboren wird.

¹² *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, II, 386. „Besonders markante Züge: die Tatsache des Feuerspeiens, das alles zerstört, das die Drachenbahn durch Funkenregen, die Drachenspuren durch welke Blätter, . . . ausgebrannte Rasenflecke . . . kennzeichnet.“

Refrain schwebend werden, auf ein ganz Unbestimmtes deuten, weit offen bleiben, sodaß das Gefühl der Je-Erreichbarkeit ausgeschaltet wird. Und durch die geringe Variante hat Goethe jenes vage Fingerzeigen in ein Unendliches erreicht: „o Vater, laß uns ziehn.“ Ein Wohin im Sinne deutlicher Raumfixierung gibt es nicht mehr.

Wenn nun die dritte Strophe, die durch psychologische und biographische Ablenkungen aus dem Gedicht gebrochen wurde, dem Liede wiedergeschenkt ist, kann die kontinuierliche Linie der Ballade sich wieder bewähren, und auf die ersten beiden Strophen wird neues Licht fallen. Halten wir die dritte Strophe mit ihrer Vision der Ver-Nichtung alles Existierenden als Endpunkt einmal fest, dann wird sich erweisen, daß die ersten beiden Strophen in gradliniger Folge auf diesen Punkt zustreben. Sie sind nicht willkürlich als Bilder gesetzt, sondern als Ab-Bilder einer wahrhaft metaphysischen Vision. Gewiß, die erste Strophe baut eine italienische Naturkulisse, aber hinter der Kulisse verbirgt sich ein Lebensprozeß, *der* Lebensprozeß. Das Bild malt nicht nur südliche Vegetation, sondern es fängt den Verlauf alles Vegetabilen in sich auf. Als ruhige Momentansicht einer Landschaft ist die Strophe nicht zu interpretieren; tut man es, dann läßt man das Entscheidende fort: die Zeit, die in der Strophe abrollt. Das Bild ist keine Postkarte, sondern ein Entwicklungstreifen, der Streifen: Entwicklung schlechthin. Zitronenblüte: Vegetation im Stadium des Erwachens; Goldorange: Vegetation im Stadium höchster Reife — das sind ungleichzeitige Momente, die nur nacheinander gesehen werden können. Ein Morgen und ein Abend, in denen die Spanne von Blüte zur Frucht eingefangen ist. Und die Vision krönt sich, wie sie sich krönen muß: in dem Bild von Myrte und Lorbeer, den Bäumen der lebendigen Ewigkeit. Es sind „immergrüne“ Bäume, in denen die Natur das seltsame Phänomen vom Dauer im Wechsel, vom Wechsel in der Dauer sichtbar werden läßt,¹³ als Bäume, als lebendige Organismen, der Zeit verfallen, als immergrüne Bäume der Zeit enthoben. Was Mignon hier singt, ist nicht ein Spruchband zu einem Bild, sondern es ist die Geschichte des Vegetativen überhaupt: morgen — abend — immer, Leben schlechthin als die ewige Wiederkehr. Nun wird uns vielleicht auch deutlich, warum Mignon jeden Vers so „feierlich und prächtig“ anfängt, „als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte.“ In der Tat, sie trägt etwas Sonderbares und Wichtiges vor: in der ersten Strophe nichts weniger als das Mysterium des Lebensflusses. Und jetzt wird uns wohl verständlich, warum der Dichter in der endgültigen Fassung des Liedes das „grüne Laub“ zum „dunklen Laub“, die frohe Myrte zur Stillen Myrte gemacht hat; nicht, wie alle Erläuterer des Gedichts glauben, um eines poetisch-artistischen „Effektes“ willen, sondern weil die Vorstellungen von Abendreife und Dauer im Wechsel allerdings nach den Attributen „dunkel“ und

¹³ Auf die symbolische Bedeutung des „ewigen Lebens“, die Myrte und Lorbeer in allen europäischen Kulturkreisen angenommen haben, sei hier nur am Rande aufmerksam gemacht.

„still“ verlangten. Dem endlosen Strom des Lebendigen – ihm gilt Mignons erstes „dahin.“

Ein zweiter Schritt nun in der zweiten Strophe. Die Zeit, das beherrschende Medium alles vegetativ Lebendigen, kommt jetzt zum endgültigen Stillstand. Die Welt der zweiten Strophe ist der reine Raum, in dem sich nichts bewegt, weil ja ohne Zeit Bewegung nicht möglich ist. Das Leben ist erstarrt zum Bild, zu absoluter Räumlichkeit: Haus, Säule, Saal, Gemach. Aus den Verben ist jeder Unterton von Aktivität verschwunden: ruht, glänzt, schimmert, stehn (gegenüber blühen, glühn, weht in der ersten Strophe). Es ist ein Totenhaus, ein Haus der Toten, bevölkert nur von Marmorbildern. Das ist, ebenso wie die erste Strophe, nicht bloß eine Abbildung, es ist das Ab-Bild einer Vision. Das ist kein Menschenhaus, in dem gelebt wird, sondern das ist bewußt Architektur und Skulptur, das heißt: Kunst. Denn genau dies ist es ja, was Kunst tut: sie „verewigt“, sie bringt den fließenden Strom des Lebens zum Stehen, sie bannt, und indem sie bannt, tötet sie. Sie ist, mit dem aristotelischen Wort, Mimesis, nicht fließende, lebendige Wirklichkeit, sondern dar-gestellte Wirklichkeit, angeschaut und fixiert, in des Wortes doppelter Bedeutung. Keiner hat so tief wie Schopenhauer verstanden, was hier in der zweiten Strophe steht: Kunst als die Erlösung von dem widerkäuenden Ungeheuer Zeit, als der selige Stillstand, in dem der Lebenswille zur Ruhe gekommen ist. Und es ist ganz schopenhauerisch, wenn nun in dieser zeiterlösten Welt die Mitleidsfrage erklingt: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?“ Nicht mehr das Leben, das, ein ständig fließender Strom, kein anderes Ziel kennt als sich selbst, sondern Kunst, das Stehenbleibende, das Anschauende, das, erlöst von Selbstbefangenheit und Selbstentfaltung, die Frage stellen kann nach dem: warum all das?¹⁴ Was hat man ihr getan, nicht nur der Mignon, sondern jedem armen Kind? Man hat sie fluchbeladen in die Welt gejagt, sie verurteilt zum Leben, und nur das Haus mit den Marmorbildern, in dem die Zeit zum Stehen gekommen ist, kann Trost spenden. Kunst als die große Zuflucht, aber Kunst gleichzeitig als das furchtbar Isolierende, das Tödliche, das Haus, in dem es nur noch kalten Marmor gibt: und hier ist die Stelle, wo nun allerdings eine „Bezugnahme auf den Dichter,“ freilich keine äußerlich biographische, tiefsten Sinn hat. Der Künstler Werther, das „arme Kind,“ das ins Nichts flieht, weil sich das Lebendige nicht fassen, nicht festhalten läßt,¹⁵ der Prinz im *Triumph der Empfindsamkeit*, der

¹⁴ Es wäre lohnend, wenn es auch in diesem Zusammenhang zu weit führen müßte, die hohe Bedeutung dieser Frage in dem Gedicht zusammenzustellen mit der Bedeutung der Mitleidsfrage im *Parzival*. Vielleicht ließe sich die Behauptung wagen, daß der ganze geistesgeschichtliche Weltenkonflikt zwischen Nietzsche und dem Wagner-Schopenhauerschen *Parzifal* in den ersten beiden Strophen unserer Ballade beschlossen liegt.

¹⁵ Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Mignon-Ballade genau zu der Zeit entstanden ist, da Goethe sich an die Überarbeitung des *Werther* begab. An Knebel schreibt er am 21. Nov. 1782: „Meinen Werther hab ich durchgegangen und lasse ihn wieder ins Manuskript schreiben; er kehrt in seiner Mutter Leib zurück; Du sollst ihn nach seiner Wiedergeburt sehen. Da ich sehr gesammelt bin, fühle ich

seine künstliche tote Natur mit sich führt, Orest mit seinem bleichen Hang zur Unterwelt, mit seiner Sehnsucht, „den Krampf des Lebens“ aus seinem Busen zu spülen, und vor allem Tasso, das Urbild des Künstlers, auch er ein „Kind“, das sich in dem Totenhaus der Kunst angesiedelt hat, sie alle sind Geschwister Mignons, sie alle sind der Ausdruck jenes Goethes, der die zeitüberwindende, lebensfeindliche, todessüchtige Macht zu den Tagen Thomas Manns. Ins rein Sprachliche, rein Rhythmische läßt sich das Atem-Anhalten der Zeit in der zweiten Strophe verfolgen. der Kunst mit solchem Schauer in sich erlebt hat wie kein zweiter bis Die Marmorbilder stehn (nicht: sie stehn da), also nicht nur Gegenwärtigkeit wird zum Ausdruck gebracht, sondern Unbeweglichkeit, Starre. Und schauerlich schön der „ungeschickte“ Binnenreim: „stehn und sehn mich an,“ ein Stocken gewissermaßen, ein In-sich-Zurückfallen des Verses, eine Verstopfung des „Flusses“, eine Selbstbespiegelung des Lautes, der sich in seinem eignen Echo verfängt. Dem Totenreich der Kunst — ihm gilt Mignons zweites „dahin.“

Und nun wird ersichtlich, wie der dritte Schritt, die dritte Strophe sich in gerader Folge als Schlußstein an die vorhergehenden fügt. Der Auflösung der Welt ins bildlos Nicht-Seiende, ins Nichts (oder ins All), ins Raum- und Zeitlose — ihr gilt Mignons letztes und endgültiges „dahin.“ Vom Lebendigen über die Kunst in die tote Ewigkeit — das ist Mignons Sehnsucht, das ist die schauerliche Verlockung, mit der sie Wilhelm dahin, dahin ziehen will. Das ist der Ansturm, unter dem die erzählende Prosa eines realistischen Welt- und Scheinwelt-Romans erzittert und zerreißt.

Das Lied, das ich als echte Ballade zu deuten versucht habe, wirft seine Schatten tief in den Roman und steht auch damit vor allen anderen *Meister-Gedichten* ausgezeichnet da. Nur die Mignon-Ballade webt fort, hinein in das achte Buch (7. Kap.) der *Lehrjahre*, ja bis in das zweite Buch der *Wanderjahre*.¹⁶ Auf die Wiederkehr im achten Buch haben fast alle Erläuterer hingewiesen,¹⁷ nur hat keiner von ihnen gesehen, daß mich zu so einer delikaten und gefährlichen Arbeit geschickt.“ Aus dem Brief an Charlotte v. Stein vom 12. Nov. 1783 wissen wir, daß das vierte Buch der *Sendung*, das mit der Ballade anhebt, am 12. Nov. 1782 begonnen wurde. Der neue Werther und die Mignon-Ballade sind also Zwillingsgeburten. — Erinneert sei daran, daß der „Urtasso“ in den Jahren 80/81 entsteht.

¹⁶ Leider ist hier nicht der Ort, auf die Wiederaufnahme der Ballade in den *Wanderjahren* einzugehen. Dem aufmerksamen Leser des 7. Kap. im zweiten Buch wird nicht entgehen, daß hier nicht nur Mignons wieder gedacht wird, sondern daß die Bilder der drei Strophen wiedererscheinen. Nur Stichworte seien hier gegeben. „Eine üppige Pflanzenwelt . . . Lorbeer aufsteigen . . . Orangen und Zitronen in Blüte . . . Früchte aus dem dunklen Laub hervorglühend“ (1. Strophe) „ . . . indem die Natur das offenbare Geheimnis ihrer Schönheit entfaltet, mußte man nach Kunst als der würdigsten Auslegerin unbezwingliche Sehnsucht empfinden“ (2. Strophe). Dem gehen voran, bedeutsam hervorgehoben, Bilder der 3. Strophe: „eine Höhle, . . . die man als Naturwerkstatt mächtiger Kristalle oder als Aufenthalt einer fabelhaft furchtbaren Drachenbrut ansprechen konnte.“ Wie hier die Drachenhöhle mit einer Elementarschmiede zusammengedrückt ist, scheint mir sehr aufschlußreich.

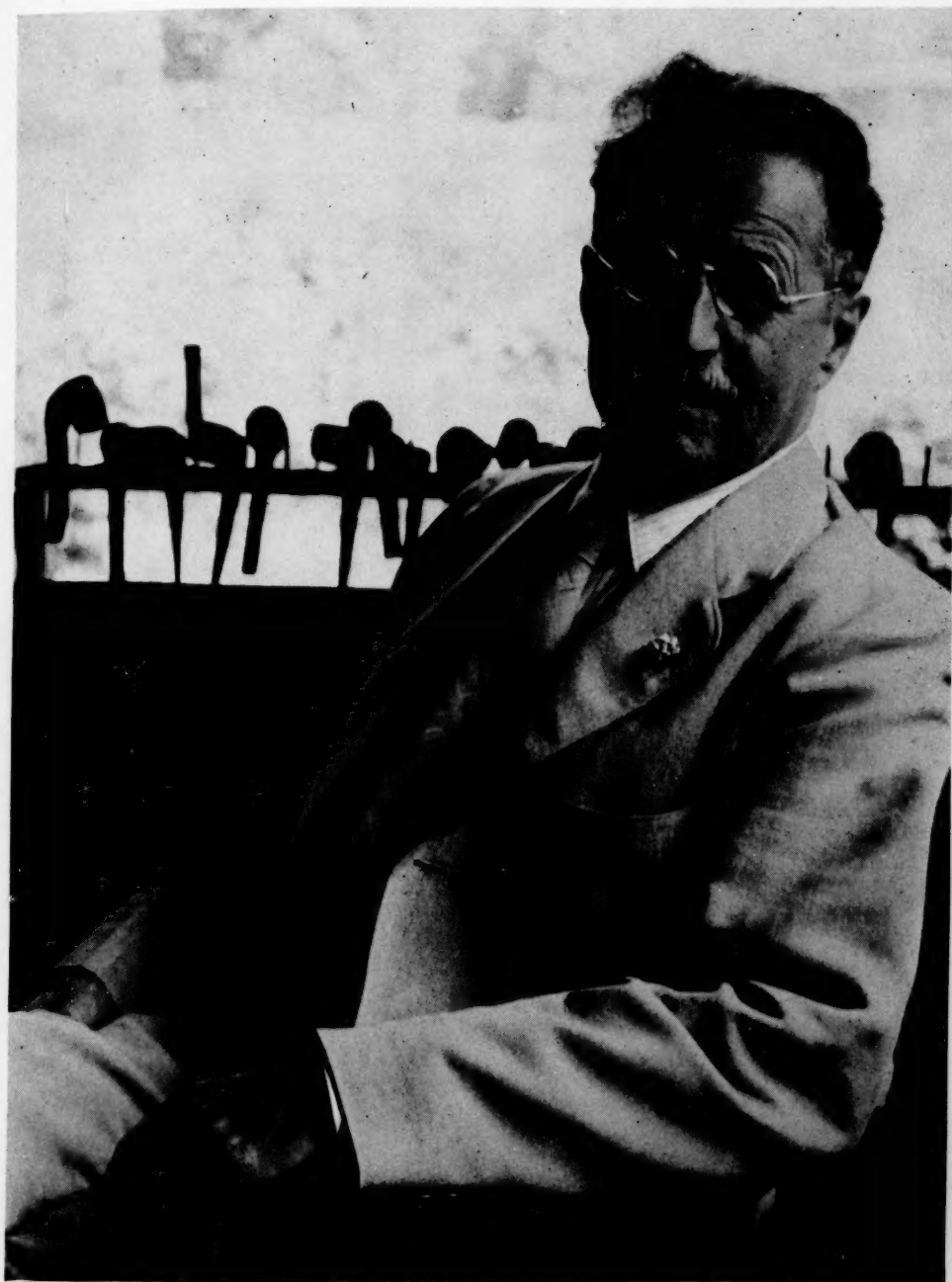
¹⁷ Freilich sind alle sofort auf die falsche Fährte gelockt worden, indem sie, in dem Moment da sie „das Haus“ wiedererkannten, die Ballade verpsychologisierten

nicht nur das Haus mit den Säulen in der Kindheitsgeschichte Mignons wiedererscheint, sondern alle anderen Bilder der Ballade ebenfalls, und genau in der Reihenfolge, genau mit den gleichen symbolischen Untertönen, die wir aus der Ballade ablesen zu können glaubten. Als Mignons Vater von Bruder und Priester wegen seiner inzestiosen Liebe zur Rede gestellt wird, hat er dies zu sagen: „Begegnet uns unter jenen Zypressen, die ihre ernsthaften Gipfel gen Himmel wenden, besucht uns an jenen Spalieren, wo die Zitronen und Pomeranzen neben uns blühen, wo die zierliche Myrte uns ihre zarten Blumen darreicht, und dann wagt es, uns mit euren trüben, grauen Netzen . . . zu ängstigen.“ Dieselbe Vegetation erscheint wie in der ersten Strophe,¹⁸ und sie erscheint hier, wie in der Ballade, als das Symbol des natürlichen Lebensprozesses, das sich wehrt gegen das Unlebendige, in diesem Fall die Vergewaltigung durch Moral und menschlich Begriffliches. Als nächstes Bild taucht in der Vorgeschichte das „Landhaus in der Nachbarschaft“ auf, Reflex des Säulenpalastes der zweiten Strophe. Dort ruht Mignon aus von ihren wunderlichen Wegen und Sprüngen – das Reich der Ruhe, der Kunst, es erscheint mit denselben Untertönen in Vorgeschichte und Ballade. Und auch die Vision der dritten Strophe belebt sich neu: „Das Kind blieb aus, man fand seinen Hut auf dem Wasser schwimmen, nicht weit von dem Ort, wo ein Gießbach sich in den See stürzt. Man vermutete, daß es bei seinem Klettern zwischen den Felsen verunglückt sei.“ Verlorner Weg, Fels und Flut: wieder sind die Bilder da, und sie sind hier wie in der Ballade Bilder des Untergangs, des Todes.

So erläutert sich die Ballade der *Sendung* in Mignons Vorgeschichte aus den *Lehrjahren*. Und die Widerspiegelung, die das Lied in der späteren Prosa erfahren hat, schlägt in die Ballade zurück. Denn hier liegt, so will mir scheinen, der Keim für die Änderung der Anrede „Gebierter“ (in allen drei Strophen der *Sendung*) zu „Geliebter – Beschützer – Vater“ in der endgültigen Fassung des Liedes. Da das Gedicht immer nur vom Psychologischen, und nie vom immanent Poetischen her gelesen wurde, hat das Rätseln um das „Geliebter“ der ersten Strophe nie aufgehört.¹⁹ Aber wäre es nicht möglich, daß in einem Gesang, der haben und in dem ganzen Lied nichts finden wollten als Mignons Erinnerungsbilder an ihre Kindheit. Dabei übersahen sie bequemerweise, daß die Vorgeschichte, die in der Ballade „erinnert“ werden soll, fast fünfzehn Jahre nach der Ballade in Goethe Gestalt gewonnen hat. Das Verhältnis, das freilich besteht, ist eben genau umgekehrt: nicht die Ballade bezieht ihre Bilder aus der Vorgeschichte, sondern die Vorgeschichte greift die seit langem fixierten Bilder der Ballade wieder auf. Die Frage: was zuerst war, Ei oder Henne, ist in diesem Fall leicht zu entscheiden.

¹⁸ Als einziger hat Eugen Wolff (*a. a. O.*, 195) die Parallele zwischen der ersten Gedichtsstrophe und der Stelle im achten Buch erkannt. Aber er benutzt seine Erkenntnis nur dazu, um die Erinnerungs- und Italiensehnsuchts-Theorie zu stützen.

¹⁹ Im *Goethe-Handbuch* etwa (Stuttgart 1917, II, 324 f.) ist die schulmeisterliche Entrüstung über diese psychologische „Ungeschicklichkeit“ oder Unschicklichkeit so köstlich, daß ich sie den Lesern nicht vorenthalten möchte: „Wie anstößig auf Mignons Lippen, zumal in diesem frühen Keim ihrer Neigung, die Anrede ‚Geliebter‘ und damit das dreiste Geständnis ihrer Liebe wäre . . .“ Um diese Anstößigkeit zu beheben, haben Franz Kahn („Zur Mignon Ballade“, *Goethe Jahrbuch*



Ernst Feise

Diese Nummer
ist dem früheren Mitglied unserer Abteilung
und langjährigen Freunde und Mitarbeiter an den *Monatsheften*
Professor Ernst Feise
in Verehrung und mit den herzlichsten Glückwünschen
zum 6. Juni 1949
gewidmet.

Die Mitglieder der deutschen Abteilung der Universität Wisconsin

STUFEN

Wie jede Blüte welkt und jede Jugend
Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe,
Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend
Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern.
Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern
In neue, andre Bindungen zu geben.
Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.

Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,
An keinem wie an einer Heimat hängen,
Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,
Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten.
Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise
Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,
Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,
Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.

Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde
Uns neuen Räumen jung entgegensenden,
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden . . .
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!

Hermann Hesse
(Aus "Das Glasperlenspiel")

HELLER HERBST

Heller Himmel des Herbstes,
eh denn es winterlich wird,
dunstlose Stunde im Licht:
glücklicher war ich vielleicht,
heiterer nicht.

Sehr war ich niedergebeugt
durch des werdenden Werks
schweres Gewicht.
Nun ich von mir gezeugt,
reck ich mich, bar aller Last,
auf zu frohem Verzicht.

Heller Himmel im Herbst:
ich wachse in dich hinein.
O gesegnete Stunde im Licht,
nach Frühling und Frucht
nur noch zu sein.

Rainer Schlösser

sich aus so fernen und hintergründigen Bereichen in die Prosawelt verirrt hat, die Anrede nicht ganz und eindeutig an die irdische Gestalt eines „Angeredeten“ sich wendet; daß die Vision, die sich in den Bildern der Strophe entfaltet, noch hineinwirkt in die Ansprache; daß sie noch die menschliche Gestalt mitfärbt, die angesungen wird? Gewiß, das „du“ ist unbestreitbar Wilhelm, aber ein Wilhelm, der sein Kolorit wechselt im Einklang mit den Welten, die in den drei Strophen heraufbeschworen werden. Er personifiziert gewissermaßen die Kräfte, die bestimmend hinter den verschiedenen Visionen stehen. So wie im achten Buch die Fülle des lebendig Vegetativen innerlich notwendig zusammengedrückt wird mit dem warmen Liebestrieb, so erscheint denn auch der „Geliebte“ als der Partner in dem vegetativen Reich der ersten Strophe. So wie sich das stillstehend Geruhsame, das tröstlich Zeitüberwindende im „Landhaus in der Nachbarschaft“ versinnbildlicht, so erscheint der „Beschützer“ als der Partner in dem lebenserlösenden, zeitentrückten Reich der zweiten Strophe. Und wie nun steht es mit dem „Vater?“ Daß es sich hier nur um ein Simile handeln kann, ist selbstverständlich, selbst wenn man die Anreden ausschließlich auf Wilhelm bezieht. Und könnte es dann in der Strophe, die die Vernichtung des Irdischen, den Untergang der gestalteten Welt, den Übertritt in die Ewigkeit beschwört, nicht ein Simile sein für den höchsten Vater, für Gott? ²⁰ Vielleicht ist nicht ganz ohne Belang, daß in dieser dritten Strophe das possessive Adjektiv verschwindet, nicht: o mein Vater, sondern nur: o Vater, also ohne persönliche Besitzanzeigung. Und wenden wir uns wieder zum achten Buch, in dem, wie wir sahen, die Bilder der Ballade aufgenommen sind, so können wir dort Bestätigung finden. Denn nachdem von Mignons vermeintlichem Wassertod zwischen Felsen erzählt wurde, fällt anschließend die Bemerkung, „daß Gott das arme Geschöpf zu sich genommen“ habe. So schließt sich denn auch hier der Kreis. Die letzte Vision, zu der Mignon den Namen Vater assoziiert, ist das Bild der höchsten, äußersten Sehnsucht: das Vater-Land, das sich freilich auf einer Karte nicht wird finden lassen; denn es ist nicht von dieser Welt.

XXII) und Harry Maync (in seiner Einleitung zu *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*, Stuttgart 1911, S. XXIX) vorgeschlagen, „Geliebter“ als Druckfehler für das ursprüngliche „Gebietet“ zu betrachten. Es ist doch nun aber höchst unwahrscheinlich, daß Goethe die Anrede in der zweiten und dritten Strophe bewußt geändert und dann in der ersten Strophe einen Schreibfehler begangen hat, ganz davon zu schweigen, daß ihm in den zahlreichen und verschiedenartigen späteren Abdrucken der Ballade der Fehler nie aufgefallen zu sein scheint. Das hält selbst das *Goethe-Handbuch* für durchaus unglaublich und nennt darum die Änderung eine von den zahlreichen „Schlimm-Besserungen“, an denen sich Goethes „Mangel an Vertiefung“ zeigt.

²⁰ Wie geläufig dem Dichter des „Ganymed“, „Wandrer's Sturmlied“, „Mahomets Gesang“, „Grenzen der Menschheit“ die Gleichsetzung von Gott und Vater ist, braucht gewiß nicht ausgeführt zu werden. Hingewiesen sei nur auf Epimeleias Wort: „Ist doch ein Vater stets ein Gott.“ – Es sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich betont, daß der Angeredete natürlich Wilhelm ist (die Anrede „Vater“ ist ja überdies durch das Ende des zweiten Buches vorbereitet), aber es will mir scheinen, als tönten die Grundvorstellungen, die sich in den Bildern der drei Strophen aufrollen, durch die verschiedenen Anreden hindurch.

Es wird uns nicht wunder nehmen, daß in Mignons Abschiedslied, in dem Moment da sie sich bereitet zum Übergang in jenes Vater-Land, die Bilder der Sehnsuchtsballade noch einmal erscheinen, jetzt freilich nicht mehr mit dem drängenden „dahin, dahin,“ sondern in der Gewißheit: es ist erreicht.

Ich eile von der schönen Erde,
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick

Die schöne Erde und das feste Haus der Ruhe — sie sind wieder da. Das Lied am Anfang und das Lied am Ende reichen sich die Hand. Freilich, das „Haus“, das nun wieder erscheint, hat sich in den dreizehn Jahren zwischen der Ballade und Mignons Tod mit neuen symbolischen Bedeutungen gefüllt. Es ist nicht mehr allein das „Haus, auf Säulen ruht sein Dach,“ sondern es ist das Haus des Oheims, in dem Mignon ja wirklich vom Tod überkommen wird. Es ist das Bild eines ästhetischen Humanismus, durch den Wilhelm hindurchgeht, wo er dem geliebten Kind noch einmal begegnet, aber nicht um mit ihm weiterzuziehen in das Nirwana der letzten Strophe, sondern um der Verlockung endgültig und für immer Lebewohl zu sagen. Denn in diesem Hause der Kunst erklingt jetzt nicht mehr die rückgewandte Frage: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?“ sondern über diesem Saal der Vergangenheit steht der vorwärtsweisende Aufruf: „Gedenkt zu leben.“ Die Stimme, die geheimnisvoll und weltenerstatternd aus dem Außerweltlichen einbrach, die lockend und vielversprechend „dahin, dahin“ sang; die Stimme in Goethes eigener Brust, die, als der *daimon* über seinem Leben, immer wieder in jene Gefilde des weglosen Nichts zog, — sie ist verstummt. Mignon ist Goethes großes Opfer, dem Leben dargebracht, der gleiche erschütternde Akt eines Selbstopfers, durch den Goethe-Tasso, um des Lebens willen, an dem Felsen Antonio sich zerbricht. „Kennst du das Land?“ Die Antwort ist: ja, aber ich ziehe nicht mit dir dahin. Denn „der Mensch soll um der Liebe und Güte willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“²¹ Die letzte Antwort Wilhelms auf Mignons Frage ist die Antwort Goethes auf das dunkle Drängen seines Herzens, das Mignon hieß. Es ist die Antwort, die der Dichter Jahre später einem anderen seiner „armen Kinder“ zurufen wird:

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren.

²¹ Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Berlin 1926, 648.

DIE INSEL ALS SYMBOL IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

BERNHARD BLUME
Ohio State University

*Professor Ernst Feise
in Verehrung gewidmet.*

Nietzsche hat einmal den Wunsch ausgesprochen, es möge jemand die Geschichte jenes feinen Gefühls erzählen, welches Einsamkeit heißt. Diese Geschichte ist noch immer nicht geschrieben; nur eins ist seither sehr viel deutlicher geworden: daß es eine solche Geschichte *gibt*. Wir lesen sie ab aus den Werken der neueren Dichter, die fast überall wo wir sie aufschlagen Zeugnis ablegen von der Einsamkeit, in die der Mensch in unserer Zeit geraten ist. Den vielleicht tiefsten Grund solcher Verein-samung hat Friedrich Schlegel in seinem „Gespräch über Poesie“ folgendermaßen ausgedrückt: „Ihr müßt oft im Dichten gefühlt haben,“ heißt es da, „daß es euch an einem festen Halt für euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft. Aus dem Innern herausarbeiten das alles muß der moderne Dichter, und viele haben es herrlich getan, aber bis jetzt nur jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn aus dem Nichts. — Es fehlt,“ fährt Schlegel fort, „unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dicht-kunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie.“

Diese Mythologie, die Schlegel vermißt, und das heißt doch ein allen gemeinsamer, alles verbindender Glaube, fehlt freilich nicht nur den Dichtern sondern jedem einzelnen. Und so steht jeder einzelne allein. Ein jahrhundertelanger Prozeß der Befreiung hat dem Menschen wachsende Unabhängigkeit gebracht, Lösung aus kirchlichen, feudalen, ständischen Bindungen; zugleich aber mit dem *Recht* auf Selbstbestimmung hat auch die *Schwierigkeit* der Selbstbestimmung zugenommen. Wo viel Wege zu gehen möglich ist, wird zuletzt keiner begangen. Und so ist von der extremen Isolierung, in die sich der Mensch am Beginn des 20. Jahrhunderts geführt sah, in der gleichzeitigen Dichtung immer wieder die Rede. Diese Verlassenheit liefert das Thema langer Romane und steht als Erlebnis noch hinter der einzelnen lyrischen Metapher; alles was für sich steht, was Grenzen um sich hat, was scharf umrissen und abgetrennt ist, kann zum Sinnbild solcher Isolierung werden: ein Haus, ein Berg, eine Burg, ein Turm, Gefängnis, Käfig, Spital, ein Garten, ein Teich im Wald, eine Statue im Park, ein leeres Boot . . . So formt Rilke seine „Dinge“, „abgelöst vom Kontinent des Ungewissen“, bis sie ganz zur „Insel“ werden.¹ Ebenso gleichnishaft, als Insel, empfindet schon der frühe Stifter selbst den menschlichen Körper, in dem einsam das Herz

¹ Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke*, Bd. IV., Leipzig 1927, S. 387.

schlägt, und so, verlassen im Weltraum, schwebt ihm die „Insel Erde“.² Hält man sich überdies die Ableitung des Wortes „Isoliertheit“ von *Insula*, Insel, vor Augen, dann muß man sich allerdings fragen, ob nicht das Bild der Insel eine besonders nahe Beziehung zum Thema der Einsamkeit hat.

Schon bei einem ersten flüchtigen Blick auf die deutsche Literatur bietet sich, von den Robinsonaden bis zur Inselstadt Venedig, in der Tat eine Fülle von Inseln der Betrachtung dar. Man muß sich freilich davor hüten, nun gleich in jedem Vorkommen von Inseln eine tiefere Bedeutung zu sehen. Daß Hölderlins „*Patmos*“ oder Kleists „*Verlobung in San Domingo*“ auf Inseln spielen, ist für unsere Untersuchung belanglos; um mehr als ein zufälliger Schauplatz, um *symbolisch* zu sein, muß eine Landschaft eine innere Beziehung zum Thema einer Dichtung haben. Diese innere Beziehung gilt es festzustellen, und um sie zu finden, muß man vom Gegenstand ausgehen; keine vorgefaßte Gleichsetzung von Insel und Isolierung ist statthaft.³ Zunächst ist eine Insel nichts als ein Stück Land, das „für sich“ ist; es mag in gewissen Fällen zum Ausdruck menschlichen Fürsichseins werden; wie aber solches Fürsichsein empfunden und bewertet wird, das müssen wir erst sehen. Auch hat nicht jede Literatur die gleiche Affinität zu einem bestimmten Landschaftstypus. Hallers „*Alpen*“ sind naturgemäss nicht von einem Hamburger sondern von einem Schweizer, und dieselbe Bedeutung, die der Wald in der deutschen Dichtung hat, werden wir nicht von der italienischen Literatur erwarten.

Es ist wohl kein Zufall, daß zwei seefahrende Völker die großen klassischen Inseldichtungen geschaffen haben: die Griechen mit der *Odyssee* und die Engländer mit dem *Robinson Crusoe*. Wie sehr die Engländer durch ihre insulare Existenz geformt worden sind, hat man schon oft bemerkt. „Wir sind Inseln,“ erklärt D. H. Lawrence einmal von den Engländern, „jeder von uns ist ein kleines Inselchen – für sich, und zwischen uns allen flutet das ewige Meer. Das ist die eigentliche Natur des Engländers: von Geburt her allein zu sein.“⁴ Aber so weiß es schon ein Wort von Novalis: „Jeder Engländer ist eine Insel.“⁵ In diesem Sinne ist der *Robinson Crusoe* ein grundenglisches Buch, darüber hinaus freilich ein europäisches. Ohne Wissen noch Wollen des Autors, dem es nur darum gegangen war, ein Abenteuer zu erzählen, hat hier die Naivität eines Genies den großartigen Ausdruck für die Tendenz eines ganzen Zeitalters gefunden, für den Glauben an den Einzelnen und seine Fähigkeit, das Dasein zu meistern. Das wird besonders deutlich, wenn

² Adalbert Stifter, *Studien*, Bd. I, Leipzig o. J., S. 40.

³ Über die Beziehungen des Inselfymbols zur Mythologie vgl. a. Gerhard Nebel, *Feuer und Wasser*, 2. Aufl. Hamburg 1941, S. 164 ff. und Otto Oberholzer, *Richard Beer-Hofmann*, Bern 1947, S. 221 f., wo die Insel nicht so sehr als Sinnbild der Isolierung sondern der Vereinigung entgegengesetzter Elemente gesehen wird.

⁴ D. H. Lawrence, „Ein Brief an das Inselfschiff“, *Das Inselfschiff*, 1927, S. 291.

⁵ Novalis *Schriften*, Kritische Neuausgabe von Ernst Heilborn, Zweiter Teil, Berlin 1901, S. 199.

man sich vergegenwärtigt, mit welchem Lebensgefühl noch das 17. Jahrhundert die gleiche Situation ergriffen hatte. Gegen Ende seines Romans läßt bekanntlich auch Grimmelshausen seinen Helden auf einer fernen Insel scheitern; doch die Haltung, in der Simplizissimus seine neue Existenz auf sich nimmt, ist die des Eremiten, nicht die des Kolonisten. Im gleichen Geiste, in dem hier der „Welt“ abgesagt wird, ging man früher ins Kloster. Von Weltflucht aber, von Daseinsverneinung ist im *Robinson* nicht die Rede; und darin unterscheidet er sich auch ganz wesentlich von seinen späteren Nachahmungen: kein fernes Ideal wird gesucht, sondern ein Stück Wirklichkeit bewältigt. Ein neues Ethos irdischer Genügsamkeit kommt hier zur Geltung, ein Wille, sich im einmal Gegebenen und Vorhandenen einzurichten; und die Tatsache, daß Robinson sich nur gezwungen und widerwillig auf der Insel befindet, widerspricht dem keineswegs, sondern drückt nur die Paradoxie des menschlichen Daseins überhaupt aus.⁶ Gewiß hat sich Robinson die Insel nicht aus freien Stücken zum Aufenthalt gewählt — nicht ohne Grund nennt er sie seine „Verzweiflungs-Insel“ — aber gerade dies, daß er nackt und bloß aus dem Wasser ans Land geworfen wird, macht es möglich, in ihm ein Bild der menschlichen Existenz überhaupt und ihres „Geworfenseins“ zu erblicken.⁷ Denn im Grunde nicht anders wie Robinson tritt der Mensch ins Leben ein, und wenn Robinson, kein Held, kein Abenteurer, kein großer Mensch, die Mühsal dieses Lebens auf sich nimmt, und zwar unter Anfechtungen, Furcht und selbst Verzweiflung, dann liegt im zähen, fleißigen, stufenweisen Fortschritt solcher Daseinsbewältigung wiederum ein Sinnbild menschlichen Vertrauens auf die eigene Kraft und die Fähigkeit, die Welt durch Arbeit in Besitz zu nehmen. Man weiß, daß Rousseau im *Emile*, einem Erziehungsbuch, das von Büchern als Werkzeugen der Erziehung wenig hält, doch eine große Ausnahme gelten läßt: den *Robinson Crusoe*. Und da wo männlich-nüchterner, praktisch-tätiger Bürgergeist, Kants Wahlspruch der Aufklärung befolgend, den Mut hat, sich „des eigenen Verstandes zu bedienen,“ da steht auch Defoes Roman in hohem Ansehen. „Sie können keinen Robinson Crusoe schreiben,“ lautet Lichtenbergs wegwerfendes Urteil über den „entnervenden Werther und fade Klostergeschichten.“⁸

Die Geschichte der Nachahmungen des Robinson in Deutschland ist — vor allem dank der Forschungen Kippenbergs, Ullrichs und Brüggemanns — bekannt genug; mit den Begriffen Asyl, Exil und Utopie sind überdies treffliche Handhaben gewonnen, um die verschiedenen Möglichkeiten insularer Existenz zu erfassen. Die bedeutendste dieser Robin-

⁶ Von einem „Doppelleben“ Robinsons, einer inneren „Gespaltenheit“ zwischen dem Ideal der Genügsamkeit und Robinsons Unterbewußtsein, das ganz vom Gedanken des Exils bestimmt ist, spricht Brüggemann, *Utopie und Robinsonade*, Weimar 1914, S. 91 und passim.

⁷ Der Ausdruck stammt bekanntlich von Heidegger.

⁸ Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen nach den Handschriften*, hersg. von A. Leitzmann, Berlin 1902-8, Bl. III., S. 241.

sonaden, Schnabels *Insel Felsenburg*, weicht nun von ihrem Vorbild auf

eine Art ab, die für die deutsche Entwicklung höchst bezeichnend ist. Was dem *Robinson* gegenüber zu Unrecht behauptet worden ist: daß er ein Ausfluß der kulturkritischen Stimmung sei, die vom 17. Jahrhundert an eine nicht abreißende Tradition in Europa hat,⁹ das trifft auf die *Insel Felsenburg* allerdings in vollem Maße zu.

Die Welt, gegen die sich Schnabels Kritik richtet, ist die Welt der Intrigue und Kabale, der Politik, der Gier, des Egoismus und Betruges, und sie wird dargestellt in den eingeschobenen Erzählungen, die von den Lebensschicksalen einzelner Figuren aus der Zeit vor ihrer Ankunft auf der Insel handeln. Diese Erzählungen sind keineswegs nur als spannende Episoden gedacht, sondern sollen die dunkle Folie abgeben, durch die das Idyll der Inselgemeinschaft erst zur vollen Wirkung kommt. Es ist dies eine Gemeinschaft von Handwerkern und Ackerbauern, deren Zusammenleben von christlich-pietistischen Grundsätzen geregelt sich auf brüderlicher Liebe aufbaut. Ehe man diese Lebensform als utopisch bezeichnet, wie es vielfach geschehen ist, sollte man sich doch vor Augen halten, daß fast im gleichen Jahre, in dem die *Insel Felsenburg* erschienen ist, der Graf Zinzendorf die Brüdergemeinde in Herrnhut gründete, und daß zur selben Zeit im amerikanischen Urwald, Inseln gleich rings von der Wildnis eingeschlossen, da und dort Siedlungen emporwuchsen, die nicht so unähnlich der kleinen Gemeinschaft waren, die Albert Julius auf Felsenburg um sich versammelt. Weltflucht und Lebensbejahung vertragen sich, anders als im *Simplizissimus*, auf der Insel Felsenburg aufs beste; hier glaubt man durchaus an den Sinn des Bauens und Pflanzens und die Arbeit für künftige Geschlechter, sofern es nur gelingt, sich vor der Macht der Bösen zu sichern und zu bergen und die reißenden Wölfe vor der frommen Herde fernzuhalten.

Hält man neben Schnabels Roman die rund fünfzig Jahre später entstandene *Insel* des Grafen Friedrich Leopold Stolberg, dann zeigt sich, daß der Geist, aus dem die *Insel Felsenburg* entstanden ist, sich offenbar nicht durchgesetzt hat. Die konstituierenden Elemente der *Insel Felsenburg*, das was erstrebt und was gefürchtet wurde, hatte seinen Zusammenhang mit der Wirklichkeit gehabt; die Inselgesellschaft des Grafen Stolberg jedoch ist ein viel künstlicheres Produkt: aus christlicher Ethik, Rousseau-scher Naturschwärmerei und Elementen Platos nicht unbedingt organisch zusammengesetzt. Diese Insel ist ein Gebilde aus zweiter Hand, nicht erschaffen sondern erlesen; nach diesem Reich wird keine Expedition mehr ausgerüstet: ein paar Freunde rudern am Wochenende auf eine kleine Donauinsel und träumen dort, nicht ohne in dem „anspülenden Wellen einige Flaschen achtundvierziger Rheinwein zu kühlen,“ wie eine Insel beschaffen sein müßte, nach der auszufahren sich lohnte.

Im Lichte dieser unverbindlichen Inselträumerei verliert auch Stolbergs früherer Tyrannenhaß erheblich an Gewicht; umgekehrt wie in

⁹ So Werner Mahrholz in einer Besprechung von Hermann Ullrichs *Defoes Robinson Crusoe, Die Literatur*, Bd. 27, (1924-25), S. 116 f.

Frankreich wird in Deutschland aus sozialer Empörung allzu leicht literarische Rhetorik. Es ginge zu weit, anzunehmen, daß die literarische Ausfahrt nach fernen Inseln in Deutschland eine Form des Revolutionsersatzes ist, aber auch ein ungleich kräftigerer Geist als Stolberg, Wilhelm Heinse, dessen *Ardinghello* immer wieder von Bekenntnissen zu Demokratie und republikanischer Freiheit durchsetzt ist, biegt am Schluß in den Wunschraum ab. Die Schiffe Ardinghellos, die „voll jungen tapfern Römern und blühenden Römerinnen“, voll mit „Künstlern, Architekten, Bildhauern und Malern“ ausfahren, einen neuen Staat und eine neue Religion zu gründen, könnte man sich eher auf dem Wege zu einem Atelierfest vorstellen.

Im selben Jahre 1787, in dem Heinse seinen *Ardinghello* nach den „glücklichen Inseln“ Paros und Naxos ausschickte, befand sich Goethe auf Sizilien. Wenn je etwas für ihn entscheidend war, so war es, nach seinen eigenen Worten, diese Reise. „Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen,“ ruft er aus, „so hat man keinen Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt.“ Und wie so oft Goethe für sein Dichten eines sinnlichen Anlasses bedarf, so ist es hier der Eindruck dieser „Königin der Inseln“, wie er Sizilien nennt, sind es die „schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des düstenden Meeres“, was ihm „die Insel der seligen Phäaken in die Sinne . . . und ins Gedächtnis ruft.“ Der Plan zu einem Nausikaa-Drama steht vor ihm. Das „Meer- und Inselhafte“ des Themas erscheint ihm als besonderer Reiz; als Grundmotiv nennt er später in einem Brief an Schiller: „Rührung eines weiblichen Gemüts durch die Ankunft eines Fremden.“ Rührung, und mehr noch, Gefährdung, ja Zerstörung eines weiblichen Gemüts durch die Ankunft eines Fremden – es ist eine Goethesche Ursituation. So steht nicht nur Odysseus zu Nausikaa, so steht Weislingen zu Marie, Egmont zu Klärchen, Faust zu Gretchen. Über das Individuelle hinaus und durch das Individuelle hindurch scheint freilich Goethe immer auf ein Allgemeines, Gesetzhaftes hinzuzielen. Im Seefahrer Odysseus, im Schweifenden, ewig Bewegten, Wandererhaften drückt sich für ihn etwas vom Typus des Mannes überhaupt aus; im Beschützt-Geschlossenen, im Ruhig-Begrenzten, im „Inselhaften“ etwas vom Urtypus der Frau. Die Symbolik von Meerfahrt und Insel kehrt, ein gleiches Verhältnis ausdrückend, im Bildbezug von Wassersturz und Hüttchen wieder, wenn Faust sich Rechenschaft gibt von seiner zerstörenden Leidenschaft für Gretchen in der Szene „Wald und Höhle“.

Ihre reinste Verkörperung hat Goethes Auffassung vom Wesen der Frau in der *Iphigenie* gefunden. Aus dem Titel – *Iphigenie auf Tauris* – hat man schließen wollen, daß Goethe sich den Schauplatz des Dramas als Insel vorgestellt habe. Es ist nicht eben wahrscheinlich, daß Goethe sein Tauris im wörtlichsten, geographischen Verstande für eine Insel gehalten hat; daß ihm jedoch auch hier in einem höheren Sinn das „Meer-

und Inselhafte“ vor Augen stand, daran ist wohl kein Zweifel möglich. Immer wieder, Orestes, den Tauriern, Thoas gegenüber, die Wilden, Schweifenden, Getriebenen bändigend, immer wieder bewährt die priesterliche Frau sich in der Grenzen setzenden Aufgabe einer wahrhaft humanen Gesittung, und ihr Heiligtum, der Platz, wo die Waffen ruhen und die Leidenschaften schweigen, wird zum gesteigerten Ausdruck eines höheren Seins, gleichsam eine Insel auf der Insel. Inselhaft inmitten der heranrollenden Flut der französischen Revolution behauptet sich auch die kleine Welt von *Hermann und Dorothea*, und Grenzen, Dämme und Deiche gegen die zerstörende Kraft des Meeres baut schließlich der altgewordene Faust.

Inselhafte Züge hat man auch am *Wilhelm Meister* festgestellt. Georg Lucács hat die „Gruppe tätiger Menschen“, die im Mittelpunkt des Romans steht, als „eine Art Insel“ inmitten der bürgerlichen Gesellschaft bezeichnet, und als „Insel“ erscheint ihm auch die Haltung, um die diese Menschen sich bemühen und die gewöhnlich als Humanismus verstanden wird.¹⁰ Lucács freilich kann, auf Grund seiner streng marxistischen Einstellung, darin nur Utopismus sehen. Uns will vielmehr scheinen, daß Goethe wie so viele große Erzieher geglaubt hat, höheres Menschentum lasse sich innerhalb jeder Gesellschaftsform verwirklichen. Zweifellos beruht die Klassik auf bewußter Beschränkung, auf Auswahl und Verzicht, auf Fernhalten fremder, störender, feindlicher Elemente, auf Selbstbehauptung und Selbstverteidigung dem Unendlich-Fließenden gegenüber, auf dem Ausschluß des Kranken, Tödlichen, Chaotischen: in all diesem und in ihrem Beharren auf dem Festen, Dauernden und Begrenzten erscheint sie uns in der Tat als *inselhaft*, – utopisch ist sie damit keineswegs.

Eins haben übrigens alle Gestaltungen des Inselmotivs vom *Simplissimus* bis zu Goethe gemeinsam, so verschieden auch das Lebensgefühl, das sich dieses Motivs bedient, jeweils sein mag: immer wieder wird ein Zustand angestrebt, der für wertvoll gehalten wird, immer ist Inseldasein eine höhere, reinere Lebensform, die man besitzt oder nach der man sich sehnt, und die auf jeden Fall einen Glauben voraussetzt. Bezeichnenderweise aber erscheinen nun neben und nach Goethe Inseldarstellungen, die Ausdruck eines völlig anderen Lebensgefühls sind. In Jean Pauls *Titan* zwar haben Inseln wie die Isola bella, Ischia oder die Insel, auf der Roquairol sich erschießt, keine Beziehung zum Lebensgefühl der Dichtung selbst, sondern sind lediglich Theaterkulissen, farbiger Hintergrund, der die Bedeutsamkeit romanhafter Vorgänge unterstreichen und erhöhen soll. Die Insel aber, nach der in einer typisch romantischen Novelle, in Eichendorffs *Meerfahrt* das spanische Schiff „Fortuna“ segelt, hat wirklich eine neue Funktion. Sie symbolisiert kein Ideal, sondern eine Gefahrt. Nach dieser Insel fahren, heißt der Magie der Ferne erliegen, auf

¹⁰ Georg Lucács, *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, S. 37. Zu Lucács' Stellung vgl. Emil Staiger, „Marxismus und Goethezeit“ II, *Neue Zürcher Zeitung*, 30. Oktober 1947.

ihr landen, den Kreis betreten, den ein Zauber umschließt. Nicht umsonst wird diese Insel von der Mannschaft „Venusinsel“ getauft; wie um das geheimnisvolle Schloß im *Marmorbild* ist hier die Sphäre des Abenteuers und der Verführung, wo die Stimmen im Grunde betörend singen, wo man sich im Dickicht verliert, die heidnischen Göttinnen in den Zauberberg locken, und der Mensch die Zeit vergißt. Insel, das ist der verwirrende Reiz des Verbotenen, die ewige Verführung der Romantik, der der Romantiker Eichendorff immer wieder erliegt und aus der er sich immer wieder errettet, so wie man bei ihm aus einem verwilderten Italien zurückkehrt in ein braves Zolleinnehmerhäuschen, unberührt aus den Schlafzimmern schöner Frauen hinaustritt in die helle Morgensonne, und sich aus der bleichen Säulenpracht versunkener Venustempel wiederfindet am Fuß des christlichen Kreuzes.

Ein Zauber-Eiland ist auch Heines *Bimini*, nach dem Juan Ponce de Leon ausfährt „in bewimpelten Pirogen“, — eine Traum- und Märchenfahrt, die nie ihr Ziel erreicht; und entzaubert fände sich der Schiffer, der Chamissos *Salas y Gomez* erreichte: ein kahler, öder, trostloser Fels im Meer. Hier leben, heißt verbannt sein. In vielerlei Bilder verkleidet sich Lebensenttäuschung: neben Heines bitter ironischem Scherz von der seligen Insel, die man nie erreicht, — die es nicht gibt —, und Chamissos grausamer Schilderung des exotischen Paradieses, das man *erreicht*, steht die Klage um die Inseln, die man besessen und verloren hat, als Heimat und Erfüllung: Hyperions Trauer um Tina und Kalaurea. Aber nicht nur die Frage nach der *Möglichkeit* insularer Existenz wird so erneut gestellt — und verneint —, sondern auch die Frage nach ihrer ethischen Wünschbarkeit. Stifters Hagestolz jedenfalls ist im unbeschränkten Besitz seiner Insel, inmitten eines Gebirgsees in lieblichster Landschaft hat er sich angesiedelt. Diese Insel jedoch ist letzte Zuflucht eines Menschenfeindes, und sein Haus, ummauert, vergittert, drückt noch einmal symbolisch gesteigert sein Bedürfnis nach Abgeschlossenheit, sein extremes Hagestolzentum aus. Aber was Rilke später im Schloß Duino empfindet: daß solche festen ummauerten Häuser nicht nur „generöse Asyle“ sind — als was sie zuerst erscheinen — sondern ein bischen auch „wie Gefängnisse“, ¹¹ das zeigt sich auch hier: auch der Hagestolz ist ein Gefangener, gesichert zwar doch zugleich in einer Einsamkeit, die ihn immer tiefer in Verhärtung, Erstarrung, Unfruchtbarkeit und Angst hineintreibt. So daß nun alles darauf ankommt, die Insel wieder ihres Inselcharakters zu entkleiden, und den Inselbewohner mit dem Festland in Verbindung zu bringen, d. h. ihn die Liebe, die teilnehmende Sorge für andere zu lehren.

Das Wort des Novalis: „alles Übel ist isoliert und isolierend, es ist das Prinzip der Trennung“, ist genau so umgekehrt gemeint: daß alle Trennung, alle Isolierung vom Übel ist. Noch im 18. Jahrhundert hat Vereinzelung den Charakter männlichen Aufsichselberstehens — man kann und will allein sein — Goethes Götze und Prometheus, Schillers Tell

¹¹ Briefe vom 19. Dezember 1912 und 28. Dezember 1911.

sind Prägungen solches stolzen Selbstbewußtseins; nun, am Beginn des 20. Jahrhunderts hat Vereinzelung den Charakter einer schmerzlich empfundenen Not, mangelnder Verbindung mit dem Leben: jetzt *muß* man allein sein. Hofmannsthals Tor, Thomas Manns Tonio Kroeger, Schnitzlers Herr von Sala, Rilkes Malte, Kafkas Landvermesser sind solche Prägungen eines sinkenden Lebensgefühls. Dies Lebensgefühl selbst findet noch einmal ein großartiges Inselfymbol. Auf schwankendem Grund erbaut, trügerisch über dem Bodenlosen schillernd, fabelhaft wie ein Märchen, unwirklich wie ein Traum, abbröckelnd, versinkend und verfallend, dunkel leuchtend in den Farben des Untergangs, — so wird Venedig, von Platen bis Hofmannsthal und Thomas Mann, das immer wieder beschworene Spiegelbild einer Zeit, die vor ihrem Ende schaudert. Dies heißt nicht, daß man in der Betrachtung des Verfalls beharren muß; auch hier noch sind Tröstungen und Aufschwünge möglich. Im *Malte Laurids Brigge* ist beschrieben, wie hinter dem „weichen opiatischen Venedig“ der Ferienreisenden noch ein zweites Venedig sichtbar wird, kein Vorwand zum Genuß, sondern ein „Beispiel des Willens.“ Dieses vergangene, aber deshalb für Rilke nicht unwirkliche sondern „durch und durch vorhandene“ Venedig taucht im „Spätherbst in Venedig“ aus der müden Stimmung des Untergangs, nicht geisterhaft, sondern gegenwärtig mit einer fast bestürzenden Energie. In dem bekannten Brief an Witold von Hulewicz vom 13. November 1925 hat Rilke eine seltsame, nicht auf den ersten Blick verständliche Formulierung für die Aufgabe des Dichters gefunden. Dichten bedeutet für ihn: Sichtbares in Unsichtbares verwandeln. Das heißt: Erscheinung soll zu Wesen werden. Die „Erscheinung“ Venedig ist ein flüchtiger Sinneseindruck auf den flüchtigen Besucher; das „Wesen“ Venedig aber ist die so ungeheuer komplexe Ganzheit, ein Gebilde an dem Jahrhunderte geformt haben, eine Vorstellung, die nur im Bewußtsein des innerlich Schauenden lebt und der noch das umfassendste Bewußtsein nicht ganz Genüge tun kann. Es ist eine unendliche Aufgabe.

Aus der Erkenntnis solcher Aufgabe gewinnt Rilke die Fähigkeit, ein gefährdetes Dasein zu „leisten“, den Punkt zu erreichen, wo das Schreckliche in das Schöne umschlägt, hingegeben an seine Bestimmung, das Leben *auszusagen*. Dies ist eine Möglichkeit, eine problematische Gegenwart zu bestehen, eine Möglichkeit persönlicher, individueller verstehender, dichterischer Bewältigung. Eine andere liegt im Glauben an die ewige Erneuerungskraft des Lebens selbst. Sie ist ausgedrückt in der Inselfichtung eines von Rilke tief verschiedenen Dichters, Gerhart Hauptmanns, der, ungeistiger aber naturnäher, in der *Insel der großen Mutter* tiefsinnig mit der Problematik unseres Daseins spielt. Zwar auch hier ist immer wieder von unserer „überlebten Zivilisation“ die Rede; nicht umsonst bürgert sich auf der Insel im „utopischen Archipelagus“ der Name „Finstermannland“ für Europa und seine Kultur ein; aber in dieses Europa wird doch am Ende zurückgekehrt. Und in einem anderen

Werk desselben Dichters, in der *Blauen Blume*, wird nun die Insel – ein sagenhaftes griechisches Leuke – nicht zum Sinnbild von Weltflucht und Einsamkeit, sondern zum Schauplatz einer seltsam gläubigen Vision: dem Einzug des Gottes Dionysos in die Kathedrale des gekreuzigten Christus. Was hier der Dichter im mythischen Gleichnis verkündet, ist die uralte Weisheit der Natur, mit der er sich im Bunde fühlt: nicht unfruchtbare Isolierung ist ihre tiefste Absicht, sondern Mischung und Verbindung, ein ewig neues Streben nach Vereinigung, aus dem ewig Neues hervorgeht.¹²

Ihre Eigenschaft als Asyl aber gewinnt die Insel noch einmal zurück in Ernst Wiecherts Erzählung *Das einfache Leben*. Der Held, ein früherer Kriegsschiffkapitän, der sich auf eine kleine Insel inmitten der Wälder des östlichen Deutschlands zurückgezogen hat, um dort als Fischer zu leben, flieht nicht eigentlich aus der Welt und will auch nicht das Leben überwinden, sondern es nur tiefer durchdringen und erfüllen. Auf dieser Insel wird nicht Einsamkeit gesucht, sondern Friede. „Einsam,“ sagt ein alter Matrose, „ist nur der Mann, der seinen Kompaß wegwirft.“ Und genau darum geht es in dieser Geschichte: nicht einen Kompaß wegzwerfen, sondern einen Kompaß zu gewinnen, den auch die ungeheuersten magnetischen Stürme nicht in Unordnung bringen können. Der Mann, dem die Welt aus den Fugen gegangen ist, sucht sich auf engstem Raume wieder einzurichten, Auge in Auge mit den Elementen, mit den ewigen Kräften der Natur, mit Saat und Ernte, Jugend und Alter, Wachstum und Tod, gleich vertraut mit dem geheimnisvollen Zug der Fische und dem stillen Gang der Sterne. Worauf es dabei ankommt, ist, sich nicht zu isolieren sondern immer wieder das „Ganze anzupeilen“. Nicht ohne Grund heißt es von diesem Inselbewohner, er sei noch immer „auf dem Ozean“. Zugleich freilich ist er auf der Insel. Das heißt: inmitten des Fließenden, Gestaltlosen und Abgründigen, als das ihn das Leben umgibt, weiß er oder zum mindesten ahnt er ein Gesetzhaftes, das ihn nicht herauslöst sondern einordnet. Weder im Feuchten versinkend noch auf dem Festen erstarrend hat er teil an beiden Reichen: an Meer und Insel.

¹² Über die große Bedeutung des Inselmotivs für Hauptmann s. a. Felix A. Voigt, „Die Insel der Seligen. Ein Beitrag zur Deutung der Weltanschauung Gerhart Hauptmanns“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 22, S. 270 ff.



LANGUAGE, LITERATURE, AND "GENERAL EDUCATION"

WILLIAM K. SUNDERMEYER
Gettysburg College

*Dedicated to
Professor Ernst Feise*

There has been in recent years a new emphasis on the "liberal" in college education, which right now, under the name of General Education, represents a trend. So strong and so widespread is this trend that we teachers of foreign languages have to answer a question, which, at the National Conference of Higher Education held by the NEA in Chicago some weeks ago, was explicitly asked:—How can foreign languages contribute, if at all, to General Education?

In the committee to which I belonged this question was asked and most of the members thought that the foreign languages had no place in, and could not contribute to, the aims of General Education. They were classified as belonging to the skills. I felt rather lonely when I stood up for the significance of the foreign languages in general, taking German as an example. I do not know if I won my case, but one point I had to concede, namely, that the teaching of foreign languages and literatures on the undergraduate level needs some critical reviewing.

In most college catalogues, reading knowledge is the avowed aim of, let us say, two years of language study. Some schools have substituted the term working knowledge for reading knowledge, but in most cases the aim really is only to acquire a skill. The result was that the much applauded experiences of the high pressure army language schools led to a widespread oral approach in elementary teaching, to drill sessions and to vigorous mechanical testing.

Let us, for the sake of argument, take the most widespread arrangement of foreign language courses in our colleges. We usually have a six-hour credit course of beginning German, then a second year intermediate course with review grammars and the reading of easy original texts or doctored texts of literary works.

These two years of language instruction do not seem to achieve what they originally were supposed to do, namely, to give the student a reading or working knowledge of the language. This can be proved by the difficulties which the students encounter in their third year of language study which is either a literature course or a scientific German course. Whether this third year is a college requirement or not, does not alter the fact that the students in the majority of cases are unable to read original undoctored texts with facility and therefore with enjoyment. In most cases the third year of a foreign language is just another advanced language course, in which, because of insufficient knowledge of the language, the quantity of the texts read lags far behind the requirements

of a literature course, and the quality of the works of literature read cannot offer any esthetic pleasure to the students. The difficulty of syntactic construction stands in the way of enjoyment, and the last vestige of pleasure is destroyed by the toil of looking up words, and plenty of them, in the dictionary.

But do we not have to insist on the German Literature course remaining a literature course, and not let it deteriorate into a language course? Because this is just what has happened, and thus a course in, let us say, Goethe or Schiller cannot contribute to General Education, because it is in most cases not a liberal arts course any longer, but a drudgery in grammar and syntax.

In recent years many attempts have been made to intensify the instruction in grammar, either through more class hours or an oral approach which was supposed to give the students more ease in the use of the spoken language and therefore more ability to understand the written language. But these various attempts have led only to a greater skill in the practical use of the language. That is alright as far as fluency of expression is the aim. The students will find it easier to speak the language while traveling in Germany or being on a job with military occupation. They can lead a German club in German, write the minutes in German, and may even be able (although I doubt it) to read German newspapers and magazines. But they still cannot enjoy a novel, a drama, a poem in German. They may be able to follow the bare outline of a novel, the story in a drama, but that is about all.

For something very curious has happened. The attacks on the so-called "old" or conservative methods of teaching German have led to an emphasis on the practical. And with the practical achievement of a certain superficial skill the teaching of a foreign language stops. To be sure the "old" method of learning to read by reading, after the completion of a very thorough grammar study, was wrong, too. I believe the secret lies in the forgotten close and indispensable union of sound and form. No reading without speaking. There are a number of people in this world who read German well without being able to pronounce it. Do you think "Saw een nob een rosleen steen" was written by Goethe? A student trained in the army method would not understand this line at all, but he would be able to say correctly, probably with a good pronunciation, "'n Junge sah mal 'nen netten Käfer". Seriously, in both cases the literature course cannot be a liberal arts course. The widening gulf between language in a language course and the language in literature can be filled only in one way. We have to admit that we teach in our language courses a language which does not exist in our literature. Therefore we should get the students acquainted as soon as possible with the language created by the great German writers, unaltered, undefiled, undoctored. The language of the German poets should not be a "new" language in our third year literature courses. The language of

German poetry and prose should be taught in form and sound, should offer fuller understanding through the beautiful.

There is another very important reason for an "Umkehren" in our teaching of the German language. A new movement is sweeping the colleges and universities. This strong trend in modern education manifests itself in General Courses in literature, social sciences and natural sciences, and all educators agree that these new courses should be "student centered", that means they should give the students something significant and beautiful for their own personal life, beyond their preparation at college for getting a job. In those literature courses, usually "Great Books" courses, the important works of great authors throughout the ages are read in translations only. That is inevitable. But we all know that no translation can convey the esthetic pleasure of the original which, together with the rational and philosophical penetration, alone creates the joy of an artistic experience. Should not the foreign languages recognize their obligation to offer literature in the original of the foreign language? But they can contribute to the general aims of these new courses only if the literature courses in the foreign tongue are literature courses and not language courses, and if they are not repellent to the student by their drudgery in vocabulary collecting.

We in the foreign language departments do not seem to have understood what has been going on in our schools. In our language instruction we aim at a skill, our aims have become almost vocational; but the general trend in American education is towards the appreciation of art, of literary art, toward the liberal, the human. In General Education we aim at values, in the languages we value only the skill. How absurd!

"Der Sprachunterricht muß umkehren!" (mal wieder).

Because it must lead to the full experience of great literature, two things have to be done. First, we must also teach, and predominantly teach, the language of German literature. And secondly, we have to read a wider variety of literature. The close relationship between the space of language and the time of literature must be rediscovered.

I would like to mention an experience I had while teaching one of the so-called Great Books courses. In these general education courses the main emphasis is put on the development of ideas as well as on literary forms. From Greek dramas and epics and histories through Latin epics to the "Confessions" of St. Augustine, Dante's "Comedy", Rabelais, Montaigne, Cervantes, we finally arrived at Shakespeare and Milton. Up to that time the students read translations only, and our discussions were restricted to rather rationalistic analyses of content, idea and form. The language read was the language of the 19th century, and was, so to speak, bottled for use. And then came Shakespeare and after him Milton. And for the first time the students complained about the slowness of reading and the "difficulty" of understanding. Make the experiment yourselves, reading "Faust" in English translation! You will be sur-

prised how "easy" Faust has become. That means, how much of it has *gone*. There is no need to rest and feel the joy of the obscure. You can imagine how I dread to teach "Faust" in English, as I have to do, because I know that the students cannot penetrate the surface of meaning and the surface of action.

When the students reach Shakespeare, for the first time for them the English language becomes an emotional experience, for the first time the rational urge towards understanding is assisted and supplemented and powerfully deepened through the immediate impact of sound and form, of words they feel rather in their depth and width than rationalize. For the first time the scintillating, colorful flow of tone and melody charms them into an abyss of joyful understanding. This experience should make those think twice who want to eliminate literature in the original, and those who doubt the contribution of foreign languages to General Education.

But we should ourselves recognize our mistakes and our duties. How can we teach the language through which will flow to the students the cultural contribution of the German genius?

I do admit, of course, that it is impossible in the short time we have at most colleges to create a *Sprachgefühl* which will immediately convey the esthetic and rational meaning of the German language. But we should push the students as far as possible into *Sprachgefühl*. That can be done in the beginners' course by an oral approach to the structure of the German language. The students must—absolutely must—from the beginning hear and speak the language. The grammatical explanation may be supplemented in English, but the students should speak German, should say everything in German, no matter how simple and trivial it is. The purpose is, of course, to speak, but mainly it is a quicker way to a more fluent reading. At this stage of instruction only simple sentences should be used, prepared for the textbook, and supplemented by the teacher. The *Lautbild* should be conveyed together with the grammatical structure, and the analysis of the grammatical "Erscheinung" should be preceded by a psychological "hunch", gathered from the spoken question and answer. I believe, for instance, that the transposed word order in subordinate clauses should be heard in a melody of a spoken construction, before it is analyzed and the "rule" laid down.

As soon as the elementary stage is passed no more doctored texts should be used. Our average second year readers have been doing the damage, or rather they have been doing nothing because they do not add anything worth studying. That is particularly true for the graded readers and the doctored editions of good works of literature. They are really responsible for the trouble in our literary courses. They still offer us the "ugly" elementary, carefully expurgated texts, written by professors, who otherwise lay no claim to being creative writers. Instead of editing Kleist for the use of an intermediate course we should wait until the

students can master the original, and they never will if we feed them dehydrated texts for too long a time. How was it ever possible to "verballhornen" the beautiful "Immensee"? If we want to make the students feel the "Innerlichkeit" of German *Dichtung*, how can we possibly omit the delicate and moving "dunklen Augen, in welche sich die ganze verlorene Jugend gerettet zu haben schien". The whole flavor is gone, and with it the significance of the story. The *Hausdiele* has become a *Hausflur*. Nineteenth century snobbism. The *Pesel* becomes a "großes Wohnzimmer". The *Porzellanvasen* and *Eichschränke* are moved away. And this is only on the first page. Is this still Theodor Storm? Why such a crime? Because the original is too difficult? No, the reason really is that the language instruction was wrong, was wooden, ugly, and offered a German that is alright for Berlitz but not for a Liberal Arts College.

The function of sound, grammar and syntax should be made an experience through speaking, listening, reading and analysis, in that order. And good literature created, and is still creating, this esthetic and psychological basis for the everlasting change of the "elements" of the language. In fact, literature very often contradicts the classified rules and makes "mistakes". These mistakes are the most important parts of the texts we read.

Our texts seem to be arranged, doctored, expurgated and "verhunzt", in order to make them "translateable" and to exemplify grammatical rules. But they should not, they cannot, be translated and they do not exemplify, but they make the rules. They and not the professor.

Will they change "er küßte die Kirschen der Lippen" into "er küßte die Lippen, die ihm wie Kirschen erschienen", or "die man mit Kirschen vergleichen könnte". Such use of the genitive, namely, does not occur in any grammar book. Which is correct? That which is ugly, "undeutsch"! Or, "Ihm schenkte des Gesanges Gabe, der Lieder süßen Mund Apoll". What a genitive, and particularly what an attributive adjective, which does not agree in case or number with the noun it modifies! Schiller deserves an F in the course.

No, careful analysis is necessary, not only careful, but also sensitive and humble analysis, and listening and speaking the words in order to make them "feelable". This is particularly true for contemporary writers. J. Gebser¹ pointed out the new function of the adjective. It seems as if in all western languages the grammatical functions of certain groups of words have been shifting or are revitalized.

Perspective in all arts seems to have been abandoned. By this I mean that the observer is eliminated from the inner function of the work of art. From the Renaissance on the artist was concerned with the problem of how he, or later the observer, looked at things and he arranged them accordingly. Therefore he was anxious, among other

¹ J. Gebser, *Der Grammatische Spiegel*, Oprecht Zürich/New York 1944.

considerations, to create three-dimensionality by line, colour and/or perspective. In modern paintings, however, the objects seem to create their own relationships, excluding the artist in his attempt to create perspective reality. This new self-arrangement apparently resulted in the flatness of the paintings of Ganguin, Picasso and Matisse. In poetry or in the "Wortkunst" a similar process seems to be going on, things arrange themselves in sound, sequence and "Satzorganismus". This, I believe, is what Gebser points out when he discusses the new dynamic in the use of the adjective and the new technique in rhyme. As he quotes from Trakl "Die Schatten der Ulmen fielen auf mich, das blaue Lachen der Quellen und die schwarze Kühle der Nacht", or from Kafka "und er trat ins seitliche Gras". The adjective has almost the force of a verb and creates a relationship which is far beyond an attributive modification. The "Gras" is activated by the adjective. It creates its own relationship, in Kafka's case, to the person "er".

The same is true for Rilke's rhymes, which give new significance to very much neglected words like und, die, diese, der, and even the article "der". I quote from Gebser:

Meine Brauen, die

den Brücken gleichen, siehst du sie?"

Read these lines aloud and you will feel that the relative pronoun has assumed a new or perhaps an old and forgotten, melodic function which in its grammatical use far transcends the grammar book position which is assigned to it.

I mention these passages in order to point out the fact that the true grammar is written by the poet. Our textbooks, our grammarbooks, are reflections of the rather arid and rationalistic professorial speech of the 19th century. They never offer the "Schöpferdeutsch" of any period of German literature. Our „Sünde wider den Geist" lies in the normalisation of the unnormalizable.

I do not say we should insist on a careful and thorough study and practice, let us say, of the adjective declensions, but we should add a little more time to the already torturously long period of formal exercises of the "correct" use by showing, analysing and experiencing the functional power of the adjective.

From the beginning we should introduce any grammatical phenomenon through function, instead of making the students learn the forms mechanically. A nominative or an accusative are important in their varying forms, but they are much more important in their functions in a sentence. In itself a nominative is never a nominative and an accusative is nothing but an accumulation of letters which does not "give birth" to a relationship. In other words, an accusative becomes an accusative only when it is used as an object or in an adverbial phrase.

Let us draw the conclusions from the fact that we cannot "translate". Let us no longer prepare texts for "translation". We should allow the

German words and phrases to exercise their own weight. Then we will have less difficulty in our advanced courses.

This leads us to the second point. The space of a language has always been the expression of its historical situation or the reflection of the speakers' "Geist". Its variety is as inexhaustible as the language itself. Therefore it seems to me necessary to extend the scope of our reading.

One cannot help being impressed by the high niveau of the early readers in German, for instance Karl Follens Lesebuch. It is true that certain works by Lessing and Schiller have been out of print for a long time. Probably because of the shift of emphasis on the contemporary as well as on the politically significant. People nowadays are no longer much interested in questions of guilt or sin or freedom as Schiller understood them. But with the reorientation connected with the General Courses, German literature should contribute its important share in shaping the structure of ideas which the students are now studying again from the Greek tragedies on to Augustinus, Dante and Milton. Will Goethe's *Iphigenie* not resume its place in the reading list in German literature courses? It is not available now.

There has been a great improvement in second year readers in the last two years. The contemporary literary scene is represented in a number of good selections, *Nobelpreisträger* particularly. But this connection with the *Nobelpreis* and its motivation shows our lack of historical appreciation and our emphasis on the sensational. I believe we need a good reader of 19th century writers with an emphasis on Kleist, Chamisso, Grillparzer and particularly Hebbel. We also need more Lessing than is now available and Schiller's *Kabale*, and we need more of the *Sturm und Drang*, Lenz for example. Careful selections from Tiecks *Sternbild*, the *Herzensergießungen*, Jean Paul's *Schulmeisterlein* should not be too difficult in a good class. We should have more of Grimm's *Märchen* in their original form, some Heine needs new editions. In other words we should no longer follow a hit or miss policy in our reading. We should give it system and historical perspective as early as the second year. And any approach to literature read in class should determine the author's position in his time and in the general development of German and European writing. In other words, our German courses should become real Liberal Arts Courses again and play their important role in the program of general education or human living.

I have avoided the term "value" so far. Permit me to use this very much abused term at the end of my discussion. Let us give back to our German courses the values which can be reaped only through the medium of the original form. The contribution of the German *Geist* is vital and indispensable to restore the balance of minds in this world.

NEWS and NOTES

Am 19. Februar d. Jrs. starb in Weimar im Alter von 63 Jahren der bekannte **Goetheforscher Dr. Hans Wahl**. Mit Dr. Wahl ist ein Literaturhistoriker von Rang vom Tode abberufen worden, der sein ganzes Leben in den Dienst der Goetheforschung gestellt hat. Hans Wahl war über dreißig Jahre lang Direktor des Goethe-National-Museums und des Goethe-Schiller-Archivs in Weimar und war vielen Germanisten unseres Landes persönlich bekannt. — Am 28. Juli 1885 in Burkersdorf in Thüringen geboren, studierte Hans Wahl an den Universitäten Jena, München und Berlin Literaturgeschichte und wandte sich schon in jungen Jahren der Goetheforschung als seiner Spezialität zu. Unter Dr. Wahls zahlreichen Veröffentlichungen nennen wir hier nur einige: „Briefwechsel zwischen Goethe und Carl August“; „Goethe Schweizer Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen“; „Die Scherenschnitte der Adele Schopenhauer“; „Goethes Parkzeichnungen“; „Die Bildnisse Goethes“; „Das Buch Suleika“; „Goethe-Erinnerungen Carl von Steins“; „Goethes Zeichnungen von seinem Faust“; „Goethes italienische Reise mit seinen Zeichnungen“. — Dr. Hans Wahl war auch Vorstandsmitglied der „Goethe Gesellschaft“, Vorsitzender des Kuratoriums der Dornburger Schlösser und Vorsitzender des „Vereins der Freunde des Goethe-Hauses“.

In Marbach starb Ende März der Gründer und langjährige Leiter des Schiller-Nationalmuseums, **Geheimrat Professor Dr. Otto Güntter**, im Alter von 91 Jahren. Zu den zahlreichen Ehrungen, die dem Verstorbenen im Laufe seines ebenso arbeits- wie erfolgreichen Lebens zuteil wurden, gesellte sich noch vor einem Jahre anlässlich seines 90. Geburtstages die Ernennung zum Ehrenszenator der Technischen Hochschule Stuttgart und die Verleihung der Goldenen Medaille der Goethe-Gesellschaft. Die eigene Gabe des Neunzigjährigen an die Nachwelt ist sein Buch „Mein Lebenswerk“, mit dem er die stattliche Reihe seiner zumeist in den Veröffentlichungen des von ihm geleiteten Schwäbischen Schillervereins herausgegebenen Arbeiten durch einen Überblick über die Geschichte des Museums und einen Abriß der von ihm gesammelten und bewahrten Dichterhandschriften, Bildnissen und Reliquien abschloß. So darf als ein besonders glückliches Zeichen für die gesicherte Fortsetzung der Arbeit des Schiller-Nationalmuseums angesehen werden, daß sein jetziger Leiter, Dr. Erwin Ackerknecht, diesen Führer durch die Schätze des schwäbischen Geistes als erste Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft — der Nachfolgerin des Schwäbischen Schillervereins — herausbrachte.

Verspätet erreicht uns die Nachricht, daß im Dezember letzten Jahres der „Dichter des Böhmerwaldes“ **Hans Watzlik** im Alter von 69 Jahren auf dem Gute Tremmelshausen, wo er nach seiner Ausweisung aus der Tschechoslowakei eine Zuflucht gefunden hatte, gestorben ist. Hans Watzlik hat sich durch eine Reihe von wunderbar eigenwüchsigen, volkskundlich tief bedingten und im besten Sinne volkstümlichen Dichtungen und Jugenderzählungen („Ridibunz“) aus der sinnlich und übersinnlich bunten Welt der Romantik („Das Fräulein von Rauschenegg“, „Der Teufel wildert“, „Die romantische Reise des Herrn Carl Maria von Weber“) einen großen Leserkreis erworben. In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg schilderte er in Romanen und Novellen die schwere wirtschaftliche und seelische Not, unter der er und seine Volksgenossen im neugegründeten tschechischen Staate zu leiden hatten („Von deutsch-böhmischer Erde“, „O Böhmen“, „Der Phönix“, etc.), was nach dem zweiten Weltkrieg mit der rücksichtslosen Ausweisung des deutschen Elements aus Böhmen geendet hat.

Einer der höchsten bisher unbenannten Gipfel der Sierra Nevada hat anlässlich der zweihundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Goethes den Namen **Mount Goethe** erhalten und der Gletscher am Nordabhange des Berges wird Goethe Glacier heißen. Der Berg, 13,277 Fuß hoch, ist der höchste Gipfel der Glacier Devide, der Wasserscheide zwischen dem Sierra National Forest und dem Kings Canyon National Park, in Fresno County, California. Die Anregung zu dieser Ehrung Goethes kam von Erwin G. Gudde, Professor des Deutschen an der Universität von California und Verfasser des Werkes „California Place Names“ und von dem bekannten Bergsteiger David R. Brower, der den Berg 1933 zum ersten Male bestiegen hat. Der Sierra Club und der Forest Service der Vereinigten Staaten haben den Vorschlag angenommen.

Zum 200. Jahrestag Goethes bringt die Harvard University Press ein **Buch von Professor Karl Victor** heraus über „Goethe the Poet“. Eine Fortsetzung unter dem Titel „Goethe's Wisdom“ ist für 1950 vorgesehen.

Die **Gesellschaft für deutsche Sprache**, die die Arbeit des früheren „Deutschen Sprachvereins“ fortsetzt, gibt in Lüneburg eine neue Vierteljahrsschrift „Muttersprache“ heraus. Die Leitung der Zeitschrift liegt in den Händen von Dr. Lutz Mackensen. Bisher sind Heft eins und Heft zwei eingetroffen. Aus dem reichen Inhalt dieser beiden Nummern sind zu nennen: „Die sprachliche Gestalt – Versuch einer morphologischen Betrachtung der Sprache,“ von Hennig Brinkmann; „Das Spracherbe von 1648,“ von Lutz Mackensen; „Der Name Karl und die Karolinger,“ von Georg Baesecke; „Ernst Jünger und Novalis,“ von Friedrich Stählin; „Vom Schaltwerk der Gedanken in der Sprache,“ von Walter Gading. Heft drei der Zeitschrift mit fünf Goethe-Artikeln ist für den Juli angezeigt.

Eine neue **Hölderlin-Ausgabe**, herausgegeben von dem Münchener Schriftsteller Rudolf Bach, ist im Verlage Carl Pfeffer in Heidelberg im Erscheinen begriffen. Die Ausgabe enthält alles Wesentliche aus dem Gedichtwerk, den „Hyperion“, den „Empedokles“ und die bedeutsamsten Aufsätze und Briefe Hölderlins.

Kürschners Deutscher Literatur-Kalender, der im Jahre 1943 sein Erscheinen einstellte, ist im März d. Jhr. im Verlag Walter de Gruyter, Berlin, neu erschienen. Das 800 Seiten starke Nachschlagewerk enthält die Namen, Daten und Werke aller lebenden Schriftsteller deutscher Sprache, einschließlich österreichischer und Schweizer Autoren und „Emigranten-Schriftsteller“. Ende des Jahres soll im selben Verlage „Kürschners Gelehrten-Kalender“ erscheinen.

Die berühmte **Goethe-Sammlung** des Leiters des Insel-Verlags, Professor Dr. Anton Kippenberg, hat in Düsseldorf ihre neue Heimstätte gefunden. Die Sammlung, früher in Leipzig, befand sich in den letzten Jahren nach dem Kriege in Marburg an der Lahn. Gleichzeitig mit diesen bibliophilen Kostbarkeiten ist auch die Rilke-Sammlung der Frau Kippenberg nach Düsseldorf überführt worden.

Einer der größten deutschen Lehrbuchverlage, **B. G. Teubner in Leipzig**, der sich bis Anfang dieses Jahres noch in Privathand befand, ist enteignet und „in die Hände des Volkes“ überführt worden. In die Leitung des Betriebes wurde ein „Hennecke-Aktivist“ berufen.

Der deutsche Schriftsteller **Hans Carossa** wurde an seinem 70. Geburtstag zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Universität München ernannt. Die Stadt Landshut in Bayern, in der der Dichter seine Jugendjahre verbrachte, ernannte ihn zum Ehrenbürger der Stadt. Im Ratsprunksaale der Stadt wurde ihm in feierlicher Handlung vom Oberbürgermeister der Ehrenbürgerbrief überreicht. In dem Dank, den Hans Carossa der Stadt für diese Ehrung aussprach, bezeichnete er sein Werk „Wandlungen einer Jugend“ als sein Gastgeschenk an die „Drei Helme-Stadt“. Der Lieblingsplatz des Dichters, eine Anhöhe in der Umgebung der Stadt, von der aus er oft auf Landshut hinabgeblickt und die wiederholt in seinen Werken genannt ist, hat den Namen „Carossa Höhe“ erhalten.

Gelegentlich der Eröffnung der Wilhelm Raabe Gedächtnisstätte im Sterbehaus des Dichters in Braunschweig wurde die Verleihung des **Wilhelm Raabe Preises** für 1947 an Werner Bergengruen und für 1948 an Ina Seidel bekanntgegeben.

Der **Adalbert Stifter-Verein** für den Bezirk Schwaben richtete an den Oberbürgermeister der Stadt Augsburg eine Denkschrift, in der die

Errichtung einer Hochschule in Augsburg vorgeschlagen wird, die die juristische und die philosophische Fakultät der alten Prager deutschen Karls-Universität übernehmen und auch die Tradition der Universitäten Breslau und Königsberg fortführen soll.

Die **Baltische Universität** in Pinneberg bei Hamburg, die als einzige ihrer Art in Europa seit drei Jahren bestand, wird Anfang Oktober nach Kanada übersiedeln und ihren Lehrbetrieb in der kanadischen Stadt McGill wieder aufnehmen, wie der Rektor der Universität, Professor Stanka, mitteilt. Die Balten-Universität, gegründet am 14. März 1946 in einem Ausländerlager in Schleswig-Holstein, hat in den drei Jahren ihres Bestehens mit einem Stabe von baltischen Dozenten und Gelehrten mehr als 2000 heimatlosen Studenten und Studentinnen aus dem Baltikum Gelegenheit zu einer weiteren akademischen Ausbildung und zum Abschluß ihrer Studien gegeben.

In New Brunswick, N. J. feierte das **Deutsche Haus des New Jersey College for Women**, Rutgers University, sein zwanzigjähriges Bestehen. Dr. Alice Schlimbach, Direktorin des Hauses seit seiner Gründung im Jahre 1929, leitete die Feierlichkeiten: Festbankett in der „Cooper Hall“, anschließend eine deutsche Gesangstunde, Besichtigung der Goethe-Ausstellung, Marionettenaufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Wiedersehensfeier mit früheren Bewohnern des Hauses, die sich in großer Zahl zur Feier eingefunden hatten, gemeinsames Abendessen mit anschließender Aufführung von sieben „Sketches“ in deutscher Sprache. Im Hause wohnen in diesem Semester 25 Studentinnen, die sich im Hause und untereinander ausschließlich der deutschen Sprache bedienen.

Professor William R. Gaede, seit 1933 Mitglied der deutschen Abteilung des Brooklyn College, New York, — seit 1945 Dean of Studies at Brooklyn College — ist zum Dean des College ernannt worden, wie von Präsident Harry D. Gideonse bekannt gegeben wurde. Professor Gaede übernimmt den durch die Emeritierung von Dean Mario E. Cosenza freigewordenen Posten.

Ministerialrat Dr. Thomasberger hat als Vizepräsident des Wiener Goethe-Vereins ein Einladungsschreiben an **Professor Joseph von Bradish**, The City College of New York, gerichtet in welchem es heißt: „Wir bestätigen dankend den Erhalt Ihres Aufsatzes „Die Welt und Goethe“ für die „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“ 1949, die als Staatsfestschrift zu Goethes 200. Geburtstage erscheinen wird. Gleichzeitig erlauben wir uns, Sie als amerikanisches Mitglied des Wiener Goethe-Vereins und als einen der hervorragendsten Goethe- und Schillerforscher der Vereinigten Staaten zu den Jubiläums-Feierlichkeiten des Wiener Goethe-Vereins und der Republik Österreich im August dieses Jahres

nach Wien als Vertreter der amerikanischen Germanisten herzlichst einzuladen.“

Professor Werner Vordtriede, Mitglied der deutschen Abteilung der Staatsuniversität von Wisconsin, ist vom Präsidenten der Universität beauftragt worden, als Vertreter der Universität an den Festlichkeiten zu Ehren Goethes im August in Frankfurt teilzunehmen.

Der Naturphilosoph, Schriftsteller und bekannte Dichter Dr. phil., Dr. med. h. c. **Erwin Guido Kolbenheyer** wurde von einer Münchener Spruchkammer in die Gruppe der „Belasteten“ eingereiht. Sein Vermögen ist bis auf 50% eingezogen worden und der Betroffene zu 180 Tagen „Sonderarbeit“ verurteilt worden. Neben den weiteren obligatorischen „Sühnemaßnahmen“ wurde gegen Kolbenheyer ein fünfjähriges Berufsverbot ausgesprochen.

Professor Dr. Josef Nadler, der Wiener Germanist und Verfasser der „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ wurde „rehabilitiert“ und lehrt jetzt wieder an der Wiener Universität.

— R. O. R.



TABLE OF CONTENTS

Volume XLI

May, 1949

Number 5

Der Ackermann aus Böhmen und das Renaissance Problem / Arno Schirokauer	213
Kunst und Natur in Werthers Schweizerreise / Werner Vordtriede	218
Zur Mignon-Ballade / Oskar Seidlin	225
Die Insel als Symbol in der deutschen Literatur / Bernhard Blume	239
Language, Literature, and "General Education" / William K. Sundermeyer	248
News and Notes	255

A Widely Adopted Text

from the Norton German List

Roseler's

Moderne Deutsche Erzähler

REVISED EDITION

A new, revised edition presenting six short stories from the best contemporary German prose. Long a favorite intermediate reading text. In greater demand today than ever before.

196 pages

Notes and vocabulary

Price, \$1.95

Adopted by: Princeton University—University of California—Columbia University—Dartmouth College—University of Wisconsin—Cornell University—University of Michigan—Vanderbilt University—Swarthmore College—Brown University—University of Pennsylvania—Beloit College—Duke University—Hamilton College—University of Minnesota—City College of New York—Rutgers University—University of Buffalo—Johns Hopkins University—New Jersey College for Women—Marietta College—University of Maryland—University of Tennessee—Lehigh University—Adelphi College.